Deutschland.

Von

Anne Germaine Baronin von Staël Holstein.

Aus dem Französischen übersetzt.

Zweiter Band.
Zweite Abtheilung.

Berlin,
bei Julius Eduard Hitzig
1814.

Inhalt.

	Seite
Vier und zwanzigstes Capitel. Die Weihe der Kraft. Attila. Die Söhne des Thales. Das Kreuz an der Ostsee. Der vier und zwanzigste Februar, von Werner	1
Fünf und zwanzigstes Capitel. Einzelne Werke der Deutschen und Dänischen Bühne .	18
Sechs und zwanzigstes Capitel. Das Lustspiel	32
Sieben und zwanzigstes Capitel. Von der Declamation	47
Acht und zwanzigstes Capitel. Von den Romanen	65
Neun und zwanzigstes Capitel. Von den deutschen Geschichtschreibern und von Johannes von Müller insbesondere	89

Seite

Dreißigstes Capitel, Herder 98

Ein und dreißigstes Capitel. Von den literärischen Reichthümern Deutschlands und von seinen berühmtesten Kunstrichtern, Aug. Wilh. und Friedrich Schlegel 102

Zwei und dreißigstes Capitel. Von den schönen Künsten in Deutschland 116

Fortsetzung der zweiten Abtheilung.

Literatur und Kunst.

Vier und zwanzigstes Capitel.

Die Weihe der Kraft. Attila. Die Söhne des Thales. Das Kreuz an der Ostsee. Der vier und zwanzigste Februar, von Werner.

Seitdem Schiller todt ist, und Göthe nicht mehr für das Theater schreibt, ist Werner unter den dramatischen Schriftstellern Deutschlands der erste; keiner hat mehr als er über die Tragödie den Reiz und die Würde der lyrischen Poesie verbreitet; was ihn aber als Dichter so bewundernswerth macht, schadet dem Erfolge seiner Stücke auf der Bühne. Diese Stücke, von vorzüglicher Schönheit, so lange man nur Lieder, Oden, religiöse und philosophische Sentenzen darin sucht, können dem Tadel nicht entgehen, sobald man sie als darzustellende Dramen beurtheilt. Ich will damit nicht gesagt haben, daß es Wernern an Talent für die Bühne fehle, daß er die theatralischen Wirkungen nicht besser

inne habe, als die mehresten deutschen Schriftsteller; nur sollte man glauben, er wolle mit Hülfe der dramatischen Kunst ein mystisches System von Religion und Liebe fortpflanzen, und seine Tragödien sind das Mittel, dessen er sich bedient, nicht der Zweck, den er sich vorstellt.

Die Weihe der Kraft, in dieser geheimen Absicht geschrieben, hat gleichwohl auf der Berlinischen Bühne den größten Erfolg gehabt. Die Reformation ist für die ganze Welt, und besonders für Deutschland, die Wiege derselben, von der höchsten Wichtigkeit. Luther, mit seinem kühnen, kaltheroischen Character, macht den tiefsten Eindruck, zumahl in Ländern, wo das Denken die ganze Existenz ausmacht; kein Gegenstand war so geeignet, als dieser, die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zu ziehn.

Alles was den Einfluß der neuen Meinungen auf die Gemüther schildert, ist in Werners Weihe der der Kraft vorzüglich ausgedrückt. Das Stück hebt mit der Darstellung der Bergwerke von Sachsen, ohnweit Wittenberg, an, wo Luther seinen Wohnsitz hatte; der Gesang der Bergleute bemeistert sich der Einbildungskraft; der Endgedanke dieses Gesangs ist immer ein Aufruf an die äußere Erde, an die freie Luft, an die Sonne. Diese Männer aus der gemeinen Volksclasse sind schon von Luthers Lehre ergriffen, und unterhalten sich über ihn und die Reformation; in ihren finstern, unterirdischen Gängen beschäftigen sie sich mit der Freiheit des Gewissens, mit der Untersuchung der Wahrheit, mit dem neuen Tageslichte, welches durch die Nacht der Unwissenheit dringen soll.

Im zweiten Act, öffnen die Abgeordneten des Churfürsten von Sachsen den Nonnen die Thür ihrer Klöster. Diese Scene, welche leicht hätte

comisch ausfallen können, wird von Werner mit einer rührenden Feierlichkeit behandelt. Werner umfaßt mit seinem Gemüth alle christlichen Gottesdienste; er begreift die edle Einfalt des Protestantismus, weiß aber auch zu unterscheiden, wie streng und heilig die Gelübde am Fuße des Kreuzes sind. Die Aebtissin durchdringt in dem Augenblick, wo sie den Schleier ablegt, der ihre schwarzen Haare in der Jugend verhüllte, und jetzt ihr graues Haar im Alter bedeckt, ein eben so rührendes als natürliches Gefühl; Schauder ergreift sie; harmonische Verse, rein wie die klösterliche Abgeschiedenheit, drücken ihre Rührung aus.

Unter diesen Klosterfrauen befindet sich die Jungfrau, die sich einst mit Luthern verbinden soll, und gegenwärtig mehr als alle, dem Einflusse seiner neuen Lehre Widerstand leistet.

Unter die Hauptschönheiten dieses Acts, muß man das Gemälde zählen, welches Werner von Carl dem Fünften entwirft, von ihm, der aus Sättigung der Herrschaft der Welt entsagte. Ein sächsischer Ritter in seinen Diensten schildert ihn mit folgenden Worten.

In seinem Riesenbusen wohnt kein Herz,
Nicht tönt in ihm der Gottheit Anklang wieder; —
Den Donnerton der Kraft vernimmt er nur,
Doch kann er nicht durch Liebe ihn vergöttern.
Ein Gott an Kraft, ein Teufel an Begier. — — —
Schon jeder sah in ihm den jungen Adler,
Der stark und frech genug, den ganzen Erdball
Zu fassen und zum Futter zu verschlingen.

Diese wenigen Worte sind hinreichend, Carl den Fünften würdig anzudeuten. Uebrigens war es leichter, diesen großen Mann zu malen, als ihn redend einzuführen.

Luther traut dem Versprechen des Kaisers, ohngeachtet hundert Jahre vorher, auf der Kirchen-

versammlung von Constanz, Johann Huß und Hieronymus von Prag, trotz des vom Kaiser Sigismund bewilligten freien Geleits, verbrannt worden waren. Kurz ehe er sich nach Worms auf den Reichstag begiebt, fühlt er seinen Muth einige Augenblicke sinken; Furcht und Niedergeschlagenheit bemächtigen sich seiner. Sein junger Famulus bringt ihm die Flöte, die er zu spielen pflegt, wenn er seine matten Geister wieder herstellen will; er nimmt sie; harmonische Töne geben seinem Herzen das Vertrauen zu Gott wieder, welches das Wunder der geistigen Existenz zu heißen verdient. Man versichert, dieser Moment bringe immer eine große Wirkung auf der Berliner Bühne hervor; und es läßt sich begreifen. Worte, so schön sie immer seyn und klingen mögen, können unsre innere Stimmung nicht so schnell umändern, als die Musik. Luther setzte diese Kunst in Verbindung mit der Theologie, er sah sie als ein kräftiges Mittel an, religiöse Gefühle im Herzen der Menschen zu entwickeln.

Die Rolle, welche Carl V. auf dem Reichstage zu Worms spielt, ist nicht ohne Scheingepränge, folglich fehlt es ihr an wahrer Größe. Der Verfasser hat den Spanischen Stolz mit der rauhen Einfalt der Deutschen in Gegensatz stellen wollen; ohne aber in Rechnung zu bringen, daß Carl V. zu viel Genie besaß, um diesem oder jenem Lande ausschließlich anzugehören, dünkt mich, Werner hätte einen Mann von so festem Willen, nicht als einen solchen aufstellen sollen, der diesen Willen offen, und, was noch mehr sagen will, zwecklos ausspricht. Ausgesprochen, zerstiebt er, so zu sagen, in die Lüfte. Despoten haben immer durch das was sie verschwiegen, mehr Furcht eingejagt, als durch das was sie merken ließen.

Werner zeigt, bei seiner ungebundenen Einbildungskraft, viel Geist, viel feine Beobachtungsgabe; nur in Carls V. Rolle dünkt mich, hat er Farben aufgetragen, die nicht, wie in der Natur, nuancirt sind.

Ein schöner Moment in dem Stück ist der Zug nach der Reichstagsversammlung; einerseits sieht man die Bischöfe, die Cardinäle, den ganzen Prunk der catholischen Religion; von der andern Seite erscheinen Luther, Melanchthon, mit einigen ihrer Schüler, schwarz gekleidet, und in der Muttersprache das Lied absingend: Eine feste Burg ist unser Gott. Die äußere Pracht ist oft als ein Mittel, auf die Einbildungskraft zu wirken, angepriesen worden; zeigt sich aber das Christenthum in seiner reinen uud wahren Einfalt, so trägt die Poesie der innern Seele über alle übrige den Sieg davon.

Der Act, in welchem Luther vor Carl dem Fünften und dem versammelten Reichstag sich vertheidigt, hebt mit dessen Rede an, oder vielmehr mit dem Schlusse derselben; es wird vom Dichter vorausgesetzt, Luther habe schon seine Vertheidigungsgründe entwickelt. Er schweigt nun, und man sammelt die Stimmen der Fürsten und Abgeordneten. In diesen Meinungen werden die verschiedenen Beweggründe, die die Menschen bestimmen, Furcht, Fanatismus, Ehrgeiz vollkommen characterisirt. Einer der Stimmenden unter andern, nachdem er viel zum Besten Luthers und seiner Lehre gesagt, schließt mit den Worten:

Nun gab ich einmal dort dem Kardinal
Mein Ehrenwort, den Luther zu verdammen.
Dumm war's — es thut mir leid! — doch halten muß ichs! —
Und also werde Luther dann verbrannt!

Man kann sich nicht enthalten, im Werner die tiefe Menschenkenntniß zu bewundern; nur wünschte man, er möchte, seinen Schwärmereien entsagend, öfter auf ebener Erde stehen bleiben, um über seine dramatischen Werke seinen Beobachtungsgeist ausgießen zu können.

Luther wird von Carl V. zurückgeschickt, eine Zeitlang in der Festung Wartburg verschlossen gehalten, weil seine Freunde, an deren Spitze der Churfürst von Sachsen stand, ihn dort sicher hielten, und tritt endlich wieder in Wittenberg auf, von wo er seine Lehre über das nördliche Deutschland verbreitet hatte.

Gegen das Ende des fünften Acts, predigt er, mitten in der Nacht, in der Hauptkirche von Wittenberg, wider die alten Irrthümer, und verheißt, bald würden sie verschwinden, und dem neuen Lichte Platz machen. In diesem Augenblicke sah man, auf der Berliner Bühne, die Kerzen auf dem Altare allmählig verlöschen und die Morgenröthe durch die gothischen Fensterscheiben hereinbrechen.

Die Weihe der Kraft ist ein so lebendiges, ein Stück von solcher Abwechselung, daß man leicht begreifen kann, wie sehr es gefallen mußte; gleichwohl wird man oft von dem Hauptgegenstand durch seltsame Nebenumstände und Allegorieen abgezogen, welche einem historischen Stücke, und vorzüglich einem dramatischen Kunstwerke, keineswegs angemessen sind.

Im ersten Augenblick, wo Catharina Luthern erblickt, den sie bisher, dem Nahmen nach, verabscheute, ruft sie aus: „Mein Urbild!" und die heftigste Liebe tritt in ihre Seele ein. Werner ist der Meinung, es sei Prädestination in der Liebe; er meint, zwei für einander geschaffene Herzen müssen sich beim ersten Anblick erkennen und verstehen.

Dieses ist eine allerliebste Lehre, für eine metaphysische Form oder für ein Madrigal; nur auf der Bühne ist sie unzulässig und unverständlich. Nichts ist seltsamer als der Ausruf: „Mein Urbild!" auf Martin Luther angewandt, den man sich als einen wohlgenährten, gelehrten, scholastischen Mönch denkt, auf welchen der allerromanhafteste Ausdruck, den man der modernen Theorie der schönen Künste abborgen kann, auf keine Weise paßt.

Zwei Engel, in der Gestalt eines Jünglings, Luthers Famulus, und eines Mädchens, Catharinens jüngerer Freundin, scheinen das Stück mit Hyacinthen und Palmen, wie mit den Symbolen der Reinheit und des Glaubens, zu durchwirken. Beide Engel verschwinden zuletzt, die Einbildungskraft folgt ihnen in die Lüfte nach; aber das Pathetische ist weniger eindringend, wenn man, um es zu erregen und die Situation zu verschönern, sich phantastischer Bilder bedient; dadurch entsteht ein Vergnügen neuer Art, nur nicht das, welches eine Folge der Gemüthsrührung ist; denn innere Bewegung ohne Sympathie ist unmöglich. Auf der Bühne will man schon einmal die Personen als wirkliche Wesen beurtheilen; ihre Handlungen tadeln, billigen; man will sie errathen, sie begreifen, sich in ihre Stelle versetzen, um das ganze Interesse des wirklichen Lebens zu fühlen, ohne die Gefahren desselben theilen zu dürfen.

Werners Meinungen in Hinsicht auf Religion und Liebe verdienen die tiefste Untersuchung, dürfen nicht leichtsinnig behandelt werden. Was er fühlt, ist allerdings für ihn wahr; da aber, besonders in diesem Punct, die Art zu sehen und die Eindrücke jedes Einzelnen so sehr von einander abweichen, so sollte sich freilich nicht, zur Fortpflan-

zung seiner persönlichen Meinungen, der Schriftsteller einer wesentlich allgemeinen und populären Kunst, der dramatischen, bedienen.

Eine zweite Arbeit Werners, ein überaus schönes und originelles Kunstwerk, ist sein Attila. Der Verfasser stellt diese Geissel Gottes in dem Augenblick auf, wo er vor den Mauern von Rom steht. Der erste Act beginnt mit dem Wehklagen der Weiber und Kinder, die aus dem in einen Aschenhaufen verwandelten Aquileja flüchten. Dieser Eingang, nicht durch Worte, sondern durch Handlung ausgedrückt, erregt nicht nur großes Interesse, sobald der Vorhang aufrollt, sondern giebt von Attila's Macht einen furchtbaren Begriff. Wer für die Bühne arbeitet, muß die Kunst verstehen, seine Hauptpersonen mehr in der Wirkung, die sie bei den übrigen hervorbringen, als in einer noch so getreuen Schilderung aufzustellen. Ein einziger Mann, durch die Tausende vervielfältigt, die ihm unterworfen sind, erfüllt Asien und Europa mit Entsetzen. Welch' ein Riesengemälde des unumschränkten Willens stellt dieser Anblick nicht auf!

Neben Attila steht seine Vertraute, eine burgundische Prinzessin Hildegunde. Er will sie ehelichen, glaubt sich von ihr geliebt; sie aber nährt einen unauslöschlichen Groll gegen ihn, weil er ihren Vater und ihren Geliebten erschlug. Sie hat ihm ihre Hand versprochen, bloß in der Absicht ihn zu morden; und, im Gefühl der ausgesuchtesten Rache, hat sie ihn gepflegt, als er verwundet war, damit er nicht des ehrenvollen Todes der Krieger stürbe. Dieses Weib wird gemalt, wie die Göttin des Krieges; ihr blondes Haar, ihr scharlachrothes Gewand vereinigen in ihr das Bild der Schwäche und der Wuth. Dieser mystische Character greift anfangs stark in die

Einbildungskraft ein; aber wenn das Mystische immer weiter geht, wenn der Dichter gar vermuthen läßt, eine höllische Macht habe sich ihrer bemeistert; wenn zuletzt nicht allein Attila von ihr in der Hochzeitnacht, sondern neben ihm sein vierzehnjähriger Sohn ermordet wird, so entweicht alle Weiblichkeit aus diesem Wesen, und der Abscheu, den sie einflößt, ist stärker als der Schauder, den sie erregt. Gleichwohl ist die Person Hildegunde's eine originelle Dichtung; in einem Epos, welches allegorische P rsonen zuläßt, würde diese Furie, sich unter sanften Zügen den Schritten eines Tyrannen wie die treulose Schmeichelei anschmiegend, von großer Wirkung seyn.

Endlich erscheint er, der grause Attila, im Widerschein der Flammen des brennenden Aquileja. Er setzt sich auf eine der Ruinen von der abgebrannten Stadt, und hält sich für den Beauftragten der Gottheit, in Einem Tage das Werk von Jahrhunderten zu vollenden. Er überläßt sich einer Art von Aberglauben gegen sich, ist selbst der Gott dem er dient, glaubt an sich, betrachtet sich als das Werkzeug der himmlischen Beschlüsse, und diese Ueberzeugung giebt seinen Verbrechen den Anstrich eines Systems von Gerechtigkeit. Er wirft seinen Feinden ihre Vergehungen vor, als wäre er nicht mit schwerern Sünden belastet als sie; er ist wild und wüthend, und dabei doch ein edelmüthiger Barbar; er ist Despot, und zeigt sich als einen Sclaven seines Willens; mitten unter dem Raube der ganzen Welt lebt er wie ein gemeiner Krieger, und verlangt von der Erde nichts als die Wonne sie zu erobern.

Attila verwaltet das Amt eines Richters auf offenem Platze, spricht über die ihm vorgetragenen Beschuldigungen und Klagen mit dem Instincte

der Natur, welcher tiefer in die Handlungen eindringt, als abstracte Gesetze, deren Entscheidungen auf alle Fälle passen. Er verdammt seinen Freund, weil er des Meineids überwiesen ist, umarmt ihn mit Thränen in den Augen, befiehlt aber zugleich, daß er von Pferden zerrissen werde. Der Gedanke an eine unerbittliche Nothwendigkeit bestimmt ihn, und sein eigner Wille scheint ihm diese Nothwendigkeit zu seyn. Die Regungen seines Gemüths haben eine Art von Schnelligkeit und Bestimmtheit, die sich jede Schattirung und Abstufung versagt; es ist, als stürze sich dieses Gemüth, wie eine physische Kraft, unwiderstehlich und ganz, in die Richtung die es genommen hat. Bei allen seinen Verbrechen und Freveln fühlt Attila den höhern Auftrag in sich, die göttliche Gerechtigkeit auf Erden zu verwalten, und nur im Augenblick, wo er einen Brudermörder bestrafen soll, fühlt er, der eine ähnliche That beging, im tiefsten Gemüth, etwas dem strafenden Gewissen und dem Vorwurf der Reue ähnliches.

Der zweite Act ist eine unvergleichliche Schilderung des römischen Kaiserhofes. Der Dichter bringt, mit eben so viel Scharfsinn als Genauigkeit, den Leichtsinn des jungen Kaisers Valentinian auf die Bühne; man hört ihn sprechen, ihn, dem die Gefahr seiner Krone nicht eine seiner gewohnten Vergnügungen aufopfern läßt; man hört seine übermüthige Mutter, die verwittwete Kaiserin, die dem Hasse nicht entsagt, um das Reich zu retten, aber jede Niederträchtigkeit begeht, um persönliche Gefahr abzuwenden; man hört die in ihren kleinen Ränken unermüdeten Hofschranzen, die sich noch dann einander zu schaden suchen, wenn das gemeinschaftliche Verderben hereinbricht; und das alte Rom wird von einem Barbaren gezüchti-

get, weil es sich so tyrannisch gegen die Welt bezeigte. Dieses Gemälde ist der Feder eines Tacitus würdig.

Mitten unter diesen nach dem Leben gezeichneten Characteren zeigt sich der Papst Leo, eine erhabene Person, durch die Geschichte bekannt, und die Prinzessin Honoria, deren Erbtheil Attila von Valentinian zurückfordert, um es ihr wieder zuzustellen. Honoria liebt insgeheim und mit Leidenschaft den stolzen Hunnenkönig, den sie nie gesehen, für dessen Ruhm sie aber entbrennt. Man sieht die Absicht des Dichters; er wollte Hildegunde und Honoria zum bösen und guten Geist Attila's machen; und schon schwächt die Allegorie, die man in diesen Personen durchschimmern sieht, das dramatische Interesse, das sie einflößen könnten. Gleichwohl hebt sich dieses Interesse wieder mächtig in mehrern Scenen des Stücks, und vor allem in der, wo Attila, nachdem er Valentinians Truppen in die Flucht geschlagen, auf Rom losgeht, und auf seinem Wege dem Papst Leo, auf einer Bahre getragen und mit dem kirchlichen Pompe umgeben, begegnet.

Leo fordert ihn im Nahmen Gottes auf, sich zu beherrschen, und nicht nach Rom, nicht in die ewige Stadt zu kommen. Attila wird plötzlich von einem religiösen Schrecken ergriffen, der bisher seiner Seele fremd war. Ihn dünkt, er sehe im Himmel den Apostel Petrus, der mit bloßem Schwerte ihm den Eingang verweigert.

Raphael hat in einem seiner schönsten Gemälde Leo's Ankunft bei Attila dargestellt. Einerseits die größte Ruhe auf dem Gesichte des wehrlosen Greises, den andere Greise, sich auf den Schutz Gottes verlassend, wie er, umgeben. Andererseits spricht Entsetzen aus den furchtbaren

Zügen des Hunnenkönigs; sein Pferd selbst scheut vor dem himmlischen Lichte, und die Krieger des unüberwindlichen Eroberers senken die Blicke vor dem heiligen Mann, der furchtlos an ihnen vorüberzieht.

Die Worte des Dichters drücken den erhabenen Sinn des Malers vollkommen aus. Leo's Rede ist ein Hymnus voll Begeisterung; auch die Art, wie die Bekehrung des Weltüberwinders angedeutet wird, scheint mir überaus schön. Attila, der bisher immer unverwandt nach der Stelle, wo Leo gewesen ist, hingeblickt hat, und, was er für eine Erscheinung hält, anstarrt, ruft einen seiner vertrautesten Krieger, Edecon, herbei:

Attila.

Siehst du in jenen Höhen
Nicht einen Riesen, schrecklich anzusehen;
Dort über jener Stelle,
Auf die der Alte stand in Sonnenhelle?

Edecon.

Ich seh' nur Raben, die in vollen Zügen,
Nach Lebensnahrung zu den Todten fliegen.

Attila.

Nein, ein gespenstig Wesen,
Und das vielleicht, das binden kann und lösen.
Denn als der Greis die Worte
Gesprochen, flammt' es auf an jenem Orte,
Mit drohenden Gebehrden,
Das Haupt am Himmel und den Fuß auf Erden! —
Da steht es, ohne Regen,
Und hält ein feurig Richtschwert mir entgegen.

Edecon.

Ich sehe nur der Sonne Feuergluthen,
Die von den Kuppeln Roms herniederfluthen.

Attila.

Ein Tempel von Gold, mit Perlen geschmücket,
Er trägt ihn auf silberumlocketem Haupt,
Und, während die Rechte das Flammenschwert zücket,
Erhebet die Linke, mit Rosen umlaubt,
Zwei Schlüssel von Erz, die Strahlen ergießen,
Als ob sie, die Thore Walhalla's *) zu schließen,
Der Riese den Händen des Wodan geraubt.

Von diesem Augenblick wirkt die christliche Religion auf Attila's Seele, und, dem Glauben seiner Väter widerstrebend, giebt er seinem Heere den Befehl, sich von Rom zu entfernen.

Man wünschte, das Trauerspiel hier endigen zu sehen, und es enthält Schönheiten für mehr als ein Stück. Aber es folgt noch ein fünfter Act, in welchem Leo, für einen Papst viel zu tief in die Theorie der mystischen Liebe eingeweihet, in derselben Nacht, wo Hildegunde sich mit Attila vermählt, und ihn ermordet, die Prinzessin Honoria in Attila's Lager begleitet. Der Papst, der diese Begebenheit vorherweiß, sagt sie vorher, ohne sie zu verhindern, denn Attila's Schicksal muß in Erfüllung gehen. Honoria und Leo beten für ihn auf der Bühne. Das Stück schließt mit einem Halleluja, erhebt sich gen Himmel wie ein poetischer Weihrauch, und verdunstet anstatt zu enden.

In Werners Versen liegen Schätze und Geheimnisse der Harmonie verborgen; es ist unmöglich, die Schönheit seiner Reimkunst in das Französische überzutragen. Ich erinnere mich unter andern an eine Stelle eines aus der polnischen Geschichte entlehnten Trauerspieles, wo er ein Chor junger Schatten in den Lüften erscheinen läßt.

---

*) Walhalla ist das Paradies, und Wodan der Hauptgott der Scandinavier.

Dieses Chor ist von der größten Wirkung. Werner giebt der Deutschen Sprache so viel Weichheit, so viel Sanftes, daß die ermüdeten und antheillosen Schatten nur halbgebildete Töne zu athmen scheinen; jedes Wort, jeder Endreim von ihnen scheint so zu sagen zu verdunsten. Der Sinn der Worte trift mit der Lage vortreflich zusammen; sie malen eine kalte Ruhe, einen verwischten Blick; man hört in ihnen den fernen Nachhall des Lebens, und der blasse Wiederschein ausgelöschter Eindrücke verbreitet über die Natur einen Wolkenschleier.

Wenn man in Werner Schatten findet, die einst lebten, so findet man auch in seinen Stücken fantastische Personen, die noch nicht gelebt zu haben scheinen. In Beaumarchais's Prolog zu Tarare frägt ein Genius Wesen der Einbildungskraft, ob sie geboren seyn wollen; eines von ihnen giebt zur Antwort: Ich spüre noch nicht die geringste Neigung dazu. Diese witzige Antwort ließe sich sehr gut auf den größten Theil der allegorischen Figuren anwenden, die man so gern auf die deutsche Bühne bringt.

Werner hat über die Templer ein Stück in zwei Bänden, die Söhne des Thales, geschrieben. Es ist für diejenigen, die in die Lehre der geheimen Orden eingeweihet sind, von großem Interesse, denn man findet eher den Geist dieser Orden darin, als die historische Farbe derselben. Der Dichter sucht die Freimaurer an die Templer zu knüpfen; er bemüht sich zu zeigen, daß die nämlichen Ueberlieferungen, und der nämliche Geist in ihnen unveränderlich gewebt und gewaltet hat. Werners Phantasie findet großes Vergnügen an Verbindungen, die die Spur des Uebernatürlichen an sich tragen, weil sie auf eine

außerordentliche Weise die Kraft jedes Einzelnen dadurch vervielfältigen, daß sie Allen dieselbe Tendenz geben. Dieses Stück, oder vielmehr dieses Gedicht, die Söhne des Thales, hat in Deutschland eine große Wirkung hervorgebracht; ich zweifle, ob es in Frankreich Glück machen würde.

Eine merkwürdige Arbeit Werners hat zur Absicht, die Einführung des Christenthums in Preußen und Liefland zu schildern. Dieser dramatische Roman, (er heißt das Kreuz an der Ostsee) trägt das lebendige Gepräge von allem, was den Norden characterisirte, beschreibt das Bernsteinsammeln, die eisstarren Berge, das rauhe Clima, die schnelle Entwicklung der schönen Jahreszeit, die Feindseligkeit der Natur, die Rohheit, die der Kampf mit Boden und Elementen den Bewohnern mittheilen muß. Man erkennt in allen diesen Gemälden der Dichter, den aus der Quelle eigener Gefühle schöpfte, was er ausdrückt und was er beschreibt. —

Ich habe auf einem Gesellschaftstheater ein Stück von Werner, betitelt der vierund zwanzigste Februar, vorstellen sehen, worüber die Meinungen sehr getheilt sind und getheilt seyn müssen. Der Dichter versetzt uns in eine öde Schweizergegend, wohin sich eine Familie vom Lande zurückgezogen, die sich der größten Verbrechen schuldig gemacht, und der Fluch vom Vater auf den Sohn vererbt hatte. Schon erstreckt sich dieser Fluch auf das dritte Glied; der jetzige Bewohner der Einöde hat seinen Vater zu Tode gekränkt, der sterbende Vater ihm geflucht. Der Sohn des Elenden spielt in der Jugend mit seiner Schwester ein grausames Spiel, tödtet sie, ohne es zu wissen und zu wollen, und entflieht nach der schuldlosen Schuld. Nach seiner Entweichung ist der

Vater immer mehr verarmt; kein Segen ruht auf seiner Hände Werk; Feld und Garten verdorrt; das Vieh fällt um, er ist in der größten Dürftigkeit; seine Gläubiger drohen ihn aus der Hütte zu stoßen, ins Gefängniß werfen zu lassen; er sieht schon sein unglückliches Weib verlassen, und in den Eisgebirgen umherirrend. In dieser Noth trifft nach einer zwanzigjährigen Abwesenheit sein Sohn unbekannt bei ihm ein. Diesen Sohn bewegen sanfte religiöse Gefühle; er ist voller Reue, obschon seine Absicht, als er Brudermörder wurde, nichts weniger als blutig war. Er will im Vaterhause eine Zeitlang unerkannt bleiben, seinen Namen verbergen, um der Eltern Liebe zu gewinnen, noch ehe sie in ihm den Sohn wiederfanden; aber der Vater, lüstern in seinem Elende nach dem Gelde, was der Fremde bei sich führt, der in seinen Augen ein Abentheurer ist, stößt ihm — gerade am vier und zwanzigsten Februar, in der Mitternachtsstunde, am Jahrestage des väterlichen Fluchs, der sich über die über die ganze Familie erstreckt — ein Messer in die Brust. Der Sohn entdeckt im Sterben sein Geheimniß dem Mörder, dem doppelt strafbaren Vater- und Sohnsmörder, der in seiner Verzweiflung sich vor das Gericht stellt, das ihm sein verdientes Urtheil sprechen soll.

Diese Verwicklungen und Lagen sind gräßlich, und bringen (wer wollte es leugnen?) eine große Wirkung hervor; gleichwohl bewundert man mehr die poetische Farbe des Stücks und die immer steigenden Motive der Leidenschaften, als den Stoff und die Grundlage der Handlung.

Das schaudernde Schicksal der Atriden in eine Bauerhütte übertragen, heißt das Gemälde der Verbrechen dem Zuschauer zu nahe rücken. Der

Glanz

Glanz der Hoheit, der Abstand von Jahrhunderten, theilt der Bosheit selbst eine Art von Größe mit, die sich dem Ideal der Kunst näher anschließt; wo man aber das Messer, statt des Dolches sieht; wo man auf Gegenden, Sitten, Personen stößt, die man täglich vor Augen haben kann, verwandelt sich das edle Entsetzen, welches das Trauerspiel erregen soll, in die gemeine Furcht vor einem meuchelmörderischen Auftritt in einem Gukkasten.

Gleichwohl wird die Seele durch die dem väterlichen Fluche beigelegte Gewalt, wodurch er so zu sagen zur Vorsehung auf Erden wird, mächtig erschüttert. Das Fatum bei den Alten ist eine Laune des Schicksals; das christliche Fatum hingegen ist eine moralische Wahrheit unter einer furchtbaren Gestalt. Der Mensch, der seinen Gewissensbissen nicht nachgiebt, stürzt sich, durch eine Folge des in ihm aufgeregten Gefühls, in neue Verbrechen; das zurückgestoßene Gewissen verwandelt sich in ein Gespenst, welches die Vernunft verwirrt.

Die Frau des Mörders wird von einem Liede gequält, das ihr beständig gegenwärtig ist, und die Geschichte eines Vatermordes erzählt; allein, selbst im Schlafe, kann sie sich nicht erwehren, es halb-laut herzusagen; es wirkt in ihr, wie jene verworrene unwillkührliche Gedanken, deren traurige Rückkehr eine innere Ahnung des bevorstehenden Schicksals zu seyn scheint.

Die Beschreibung der Alpen und ihrer Oede ist vorzüglich schön; die Wohnung des Fluchbeladenen, die Hütte, worin die Greuel vorgehen, ist abgelegen und einsam; keine Kirchglocke ertönt in der Nachbarschaft; die Stunden werden von einer alten Schlaguhr angezeigt, dem letzten Hausgeräth,

von dem sich die dürftigen Bewohner nicht trennen konnten; der einförmige Schlag der Uhr, im Schooße der Gebirge, wohin kein Leben dringt, erregt ein seltsames Schaudern. Man frägt sich: wozu braucht es der Zeit an diesem Orte? wozu das Maas der Stunden, wo kein Interesse Abwechselung in ihre Folge bringt? und die unglückseligste von allen, die Stunde des Verbrechens, erinnert an den schönen Ausdruck eines Missionärs, der den Verdammten in der Hölle die unaufhörliche Frage in den Mund legte: „Wie hoch ist es an der Zeit?“ und denen beständig geantwortet wurde: „Die Stunde der Ewigkeit hat geschlagen!“

Man hat Werner den Vorwurf gemacht, er habe in seinen Tragödien Situationen, die mehr den lyrischen Schönheiten Raum geben, als sich zur Entwickelung dramatischer Leidenschaften eignen. In seinem Stück der Vier und zwanzigste Februar könnte man ihm den entgegengesetzten Vorwurf machen. Der Inhalt des Stücks, die Sitten die es aufstellt, sind der Wahrheit zu nahe gerückt, und zwar einer gräßlichen Wahrheit, die in dem Kreise der schönen Künste keinen Eintritt finden sollte. Die schönen Künste schweben zwischen Himmel und Erde; Werners schönes Talent erhebt sich bisweilen oberhalb, bleibt bisweilen unterhalb der Regionen stehen, die das Gebiet der Dichtungen sind.

Fünf und zwanzigstes Capitel.

Einzelne Werke der Deutschen und Dänischen Bühne.

Kotzebues dramatische Werke sind in mehrere Sprachen übersetzt; folglich würde es überflüssig

seyn, das Ausland mit ihnen bekannt machen zu wollen. Ich begnüge mich mit der Erklärung, daß kein unparteiischer Richter ihrem Verfasser die vollkommenste Kenntniß der theatralischen Wirkung absprechen kann. Die Versöhnung, Menschenhaß und Reue, die Hussiten, die Kreuzfahrer, Hugo Grotius, Johanna von Montfaucon, Rolla's Tod 2c. erregen das lebhafteste und allgemeinste Interesse, so oft sie aufgeführt werden. Gleichwohl ist auch nicht zu leugnen, daß Kotzebue seinen Personen weder die Farbe des Jahrhunderts, in welchem sie lebten, noch den Character giebt, den die Geschichte ihnen beilegt. Seine Personen, aus noch so entlegenen Ländern und Zeiten, zeigen sich als Zeit- und Volksgenossen, sprechen und handeln einer wie der andre, entfalten dieselben philosophischen Meinungen, dieselben modernen Sitten; und sei es ein Mädchen von heute oder eine Sonnenjungfrau, die Herr von Kotzebue auftreten läßt, so stellt er in beiden immer ein und dasselbe natürliche und pathetische Gemälde der gegenwärtigen Zeit auf. Könnte sein theatralisches Talent, welches in Deutschland einzig in seiner Art ist, sich mit der Gabe vereinigen lassen, Charactere zu malen, wie die Geschichte sie aufstellt; könnte seine poetische Sprache sich bis zur Höhe der Situationen erheben, deren sinnreicher Erfinder er ist, so würden seine Stücke sich eines eben so dauerhaften Erfolgs zu erfreuen haben, als sie sich jetzt eines glänzenden Beifalls erfreuen.

Uebrigens ist nichts so selten, als in demselben Dichter beide Eigenschaften, die den großen Dramatiker ausmachen, beisammen zu treffen, nehmlich die Kunstfertigkeit, wenn ich sie so nennen darf, und den allgemeinen Ueberblick des Genies. Die-

ſes Problem aufzulöſen iſt die große Schwierigkeit der menſchlichen Natur überhaupt, und man kann beinahe immer beſtimmt und richtig auffinden und angeben, in wem das Talent der Erfindung oder das Talent der Ausführung überwiegend iſt; wer mit allen Zeiten in Verbindung lebt, oder ſein Zeitalter vollkommen inne hat: gleichwohl können nur aus dem Zuſammentreffen ſo entgegenſtehender Eigenſchaften, Phänomene aller Art hervor leuchten.

Die mehrſten Kotzebueſchen Stücke enthalten überaus ſchöne Situationen. In ſeinen Huſſiten, belagert Procop, Zyska's Nachfolger, die Stadt Naumburg, und hat ſie aufs äuſerſte gebracht. Der Magiſtrat beſchließt endlich, die geſammten Kinder der Stadt ins feindliche Lager zu ſchicken, beim Feinde um Erbarmen zu flehen. Die armen Kinder ſollen allein den wilden Kriegern entgegen, den Wüthrichen, die weder das Geſchlecht, noch das Alter zu ſchonen gewohnt ſind. Der Bürgermeiſter erbietet ſich zuerſt, ſeine vier Söhne zu ſchicken, deren älteſter zwölf Jahre zählt, um den übrigen Muth zu machen. Die Mutter wünſcht wenigſtens einen zurück zu behalten; der Vater ſtellt ſich, als füge er ſich in ihr Verlangen. Nun zählt er aber hintereinander die Fehler jedes ſeiner Kinder auf, damit die Mutter entſcheide, von wem ſie ſich am leichteſten trennen könne; doch ſobald er eines ſeiner Kinder in Schatten zu ſtellen ſcheint, wird dieſes der Mutter das liebſte; zuletzt muß die Unglückliche eingeſtehn, die Wahl falle ihr unmöglich; und daß es beſſer ſey, daß alle das allgemeine Schickſal theilen.

Im zweiten Act ſieht man das Huſſitenlager. Die Krieger mit drohenden Zügen, und einer ſo rauhen und eiſernen Außenſeite, ruhen unter ihren Zelten. Ein fernes Geräuſch ſtört ihre Ruhe; ſie

lauschen; sie entdecken in der Ebene einen langen Zug von Kindern, deren jedes einen Eichenzweig in der Hand hält; sie begreifen nicht, was dieses bedeute, fassen ihre Speere und stellen sich an den Eingang des Lagers, um einen Ueberfall zu verhindern. Die Kinder gehen ohne Furcht auf den Lanzenwald zu, und die Hussiten treten allmählig und unwillkürlich zurück, so wie jene sich nähern, unmuthig über ihre Menschlichkeit, und einer ungewohnten Empfindung sich bewußt und sich schämend. Procop tritt aus dem Zelte, läßt sich den Bürgermeister vorführen, der von ferne den Kindern gefolgt war, und befiehlt ihm, seine Söhne zu nennen. Der Bürgermeister weigert sich; die Soldaten müssen ihn, auf Befehl des Feldherrn, ergreifen, und in diesem Augenblick stürzen die vier Knaben hervor und umklammern den Vater. „Jetzt kennst „Du sie alle,“ spricht der Bürgermeister zu Procop; „sie selber haben sich genannt.“ Das Stück schließt glücklich; der dritte Act ist ein großes Freuden- und Erlösungsfest; aber der zweite ist von großer Wirkung auf dem Theater.

Romanenscenen machen das ganze Verdienst der Kreuzfahrer aus. Ein junges Mädchen, in der Meinung, ihr Liebhaber sei im Kriege geblieben, ist nach Jerusalem in ein Kloster gegangen, worin Kranke und Verwundete gepflegt werden. Man bringt einen Ritter ins Kloster; er ist schwer verwundet. Die Nonne tritt verschleiert ins Krankenzimmer, kniet, ohne die Augen aufzuheben, nieder, und fängt an, die Wunde zu verbinden. Zufälligerweise, und mitten im Schmerze, spricht der Ritter halblaut den Namen seiner Geliebten aus; diese Geliebte ist sie; sie erkennt ihn. Er will sie entführen; die Aebtissin erfährt das Geheimniß, erfährt daß die Nonne einverstanden sei, spricht ihr

in der Wuth das Urtheil, lebendig begraben zu werden. Der unglückliche Ritter schleicht vergebens um die Klostermauern, hört schon in der Kirche die Orgel und die Todtenfeier für die noch Lebende und ihn Liebende. Die Lage ist herzzerreißend; aber alles löset sich glücklich auf. Türken, vom jungen Ritter angeführt, stürmen das Kloster, befreien die Schöne. Ein Kloster in Asien wird im dreizehnten Jahrhundert gerade so behandelt, wie die Nonnen in den Victimes cloitrées von Monvel, zur Zeit der Revolution; so wenig Unterschied weiß Kotzebue zwischen Kloster und Kloster, Jahrhundert und Jahrhundert zu machen; einige humane, und ziemlich lockere Sentenzen führen das Stück zum Schluß, und alles geht fröhlich und befriedigt nach Hause.

Kotzebue hat ebenfalls aus der Anecdote der Verhaftung des Hugo Grotius, auf Befehl des Prinzen von Oranien, und aus seiner Befreiung mit Hülfe einiger Freunde, die ihn in einem Bücherkasten aus dem Gefängniß schaffen, ein Schauspiel gemacht. Er dichtet in diesem Stücke überaus interessante Situationen; unter andern erfährt ein junger Officier, Liebhaber der Tochter des Grotius, von ihr selbst ihre Absicht, dem Vater zur Freiheit zu verhelfen, verspricht sogar, ihr in der Ausführung behülflich zu seyn; der Commandant, sein Freund, vertraut ihm auf vierundzwanzig Stunden die Festungsschlüssel, weil er sie so lange verlassen muß. Todesstrafe war auf den gesetzt, der den Gefangenen entweichen lassen würde, sollte es der Commandant selbst seyn. Der junge Lieutenant, der sich für seines Freundes Leben verantwortlich gemacht, so lange er dessen Stelle vertritt, verhindert den Rettungsplan des Vaters seiner Geliebten, und bringt ihn im Augenblick, wo er in den Kahn treten wollte, ins Gefängniß zurück. Er erträgt mit

Heldenmuth die Vorwürfe, den ganzen Unwillen des jungen Mädchens, die ihn für meineidig hält; itzt kömmt der Commandant zurück, nimmt seine Stelle wieder ein; Grotius Rettung wird ein zweitesmahl versucht, gelingt, und der junge Krieger weiß durch eine edle Lüge von den Schuldigen die Todesstrafe auf sich zu lenken. Seine Freude, als der über ihn ausgesprochene Tod seiner Geliebten die Augen öffnet, ihr die Achtung für ihn abzwingt, ist von großer theatralischer Wirkung; zuletzt zeigt sich aber so viel Edelmuth nicht nur in Grotius, der freiwillig ins Gefängniß zurückkehrt; im Mädchen, im Prinzen von Oranien, im Verfasser selbst, daß man zuletzt nur Amen zu allem zu sagen braucht. Die Situationen des Stücks sind aus einem französischen Drama entlehnt; nur sind in diesem Drama die Personen erdichtet und unbedeutend; weder Grotius, noch der Prinz von Oranien erscheinen unter ihrem Nahmen; und das mit Recht, denn im deutschen Stück liegt nichts, was in den Character dieser beiden geschichtlichen Personen einschlüge.

Johanna von Montfaucon ist eine Rittergeschichte von Kotzebue's eigner Erfindung. Er hat seinen Stoff behandeln und ausmalen können, wie ihm beliebt hat. Eine reizende Schauspielerin, Madame Unzelmann, gab die Johanna; die Art wie sie ihr Herz und ihr Schloß gegen einen unritterlichen Krieger vertheidigte, gefiel ungemein auf der Bühne. Abwechselnd kriegerisch und in Verzweiflung; bald von ihrem Helm, bald durch das flatternde Hauptthaar verschönert, war sie immer reizend und interessant. Doch dergleichen Situationen sind mehr für die Pantomime als für die Rede geeignet; die Worte dienen den Bewegungen zur musikalischen Begleitung.

Rolla's Tod ist von höherm Werth. Der berühmte Sheridan hat seinen Pizarro darnach gebildet, der in England so viel Glück gemacht. Ein Wort am Ende des Stücks ist von wunderbarer Wirkung. Rolla, das Haupt der Peruvianer, hat den Spaniern den Sieg lange streitig gemacht; er liebte Cora, die Sonnenjungfrau, opferte ihr aber seine Liebe auf, weil sie ihm Alonzo vorzieht, und räumte alle Hindernisse auf die Seite, die ihrer Verbindung mit diesem Spanier im Wege standen. Ein Jahr nach dieser Verbindung rauben die Spanier das nur wenig Wochen alte Kind der Cora. Rolla eilt durch tausend Gefahren, findet das Kind, bringt es mit Blut bedeckt in der Wiege zurück, bemerkt das Entsetzen der Mutter beim Anblick des Bluts, hat kaum die Kraft die Worte auszustoßen: „Zittre nicht, es ist mein Blut!" und stirbt.

Mehrere deutsche Schriftsteller und Kunstrichter, haben, dünkt mich, Kotzebue's dramatischen Talenten nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen; ihre Gründe dazu sind aber achtbar; Kotzebue hat nicht immer in seinen Stücken gegen die strenge Tugend, gegen die positive Religion die gehörige Ehrfurcht gezeigt; nicht aus System, wie mir scheint, sondern um durch seine Paradoxien mehr Wirkung auf der Bühne hervorzubringen. Dadurch hat er sich allerdings den Tadel der strengen Kunstrichter mit Recht zugezogen. Er scheint seit einigen Jahren festere Grundsätze angenommen zu haben; und, was noch mehr sagen will, sein Talent gewinnt dabei. Die Höhe und Festigkeit in den Gedanken hängt immer durch geheime Bande mit der Reinheit der Moral zusammen.

Kotzebue und die meisten deutschen Dramatiker hatten Lessingen die Meinung abgeborgt, man

müsse in ungebundener Rede für das Theater schreiben und die Tragödie dem Drama so nahe rücken als möglich. Göthe und Schiller in ihren letzten Werken und die Schriftsteller der neuern Schule, haben diesen Grundsatz umgestoßen. Man könnte vielleicht einigen unter ihnen einen entgegengesetzten Fehler zum Vorwurf machen; sie haben sich einer exaltirten Sprache bedient, vermöge welcher die Einbildungskraft von der theatralischen Wirkung abgezogen wird. In den dramatischen Dichtern, die wie Kotzebue Lessings Grundsätze befolgt haben, finden wir fast immer schöne Einfalt und lebhaftes Interesse. Agnes Bernauerin, Julius von Tarent, Diego und Leonore haben bei der Aufführung beständig Beifall gefunden und diesen Beifall verdient. Sie stehen in Friedels Sammlung der Uebersetzungen aus dem Deutschen; daher erwähne ich sie nicht weiter. Diego und Leonore würde, mit einigen Abänderungen, auf der französischen Bühne gefallen; nur müßte man das rührende Gemälde jener tiefen trübsinnigen Liebe beibehalten, die das Unglück ahnet, noch ehe es durch Vorboten des Unglücks angekündigt wird; die Schottländer nennen diese Ahnungen des Herzens den zweiten Blick des Menschen; sie haben Unrecht, sie den zweiten zu nennen; sie sind der erste, und vielleicht der einzig wahre Blick seines innern Sinnes.

Unter den prosaischen Tragödien, die sich im Deutschen über die Gattung des Drama erheben, muß man einige Versuche des Herrn von Gerstenberg rechnen. Er hat unter andern Ugolino als Trauerspiel bearbeitet; die Einheit des Orts ist hier gezwungen beobachtet, denn das Stück fängt an und hört auf in dem Thurme wo Ugolino, eingemauert, mit seinen drei Söhnen Hungers

stirbt; mit der Einheit der Zeit darf man's nicht so genau nehmen, es gehören mehr als vierundzwanzig Stunden zum Hungertode; übrigens ist der Vorgang immer derselbe von Anfang zu Ende; nur daß das immer wachsende Entsetzen eine Art von Fortschreiten in der Handlung andeutet. Es giebt nichts Erhabneres als ist die Beschreibung des unglücklichen Vaters im Dante, der seine drei Söhne vor sich hinsterben sah, und jetzt in der Hölle die Zähne in den Schädel des grausamen Feindes einschlägt, der ihn in Pisa seiner Wuth opferte; aber diese Episode im Dante ist keinesweges der Stoff zu einem Trauerspiele. Eine Catastrophe allein macht noch keine Tragödie. Gerstenbergs Ugolino enthält kraftvolle Schönheiten; der Augenblick, wo man die Thüre zum Thurme zumauern hört, erregt den tiefsten Eindruck, dessen ein menschliches Gefühl fähig ist; es ist der lebendige Tod; aber die Verzweiflung läßt sich nicht durch fünf Acte hinhalten; der Zuschauer muß in der Zwischenzeit sterben oder sich trösten; und es ließe sich auf diese Tragödie anwenden, was ein geistvoller Americaner, Herr H. Morris, von den Franzosen im Jahr 1790 gesagt hat: „sie sind über die Freiheit hinausgegangen. Ueber das Pathetische hinausgehen, d. h. über die Gemüthsbewegungen hinausgehn, denen die Seelenkräfte gewachsen sind, heißt die Wirkung verfehlen, die sie hervorbringen sollen.

Klinger, durch mehrere fein- und tiefgedachten Schriften bekannt, hat ein Trauerspiel geschrieben, die Zwillinge, worin viel Interesse liegt. Die Wuth des jüngern Bruders, eben weil er für den jüngern gelten muß; seine Empörung gegen das Recht der Erstgeburt, das in seinen Augen nur das Werk eines Augenblicks ist; beides

wird im Stücke auf eine bewundernswerthe Weise ausgedrückt. Einige Schriftsteller sind der Meinung, die Geschichte des berühmten Mannes mit der eisernen Maske treffe mit einem nämlichen Umstande zusammen; wie dem auch sey, so fließt schon aus der Natur der Dinge, wie viel größer der Bruderneid über die Erstgeburt bei Zwillingsbrüdern seyn muß. Beide Brüder reiten aus; man erwartet sie zurück; der Tag verstreicht; Abends sieht man das Pferd des älteren Bruders zurückkommen. Ein so einfacher Umstand dürfte in einem französischen Trauerspiele nicht vorkommen; gleichwohl ist er tief erschütternd; der entrüstete Vater rächt den Tod seines Erstgebornen an dem noch bleibenden Sohne. Dieses Trauerspiel, voller Wärme und Beredsamkeit, würde, wie mich dünkt, von großer Wirkung seyn, wenn von bedeutenden Namen die Rede wäre; aber man gewöhnt sich nicht an so heftige Leidenschaften, wo ein kleines Schloß an der Tiber der Gegenstand des Bruderzwistes ist. Wir können es nicht oft genug wiederholen, im Trauerspiele müssen historische Stoffe oder religiöse Lagen aufgestellt, und durch sie große Erinnerungen im Gemüth der Zuschauer rege gemacht werden; denn in den Dichtungen, wie im Leben, läßt die Einbildungskraft ihr Recht auf die Vergangenheit nicht fahren, so sehr sie auch nach der Zukunft lüstert.

Die neue literarische Schule in Deutschland liebt mehr, wie jede andre, das Grandiose in der Art die schönen Künste aufzufassen. Ihre Erzeugungen, sie mögen nun auf der Bühne gelingen oder nicht, sind das Resultat und das Gebäude von Reflexionen und Gedanken, deren Zergliederung interessant ist; allein das Theaterpublicum zergliedert nicht; man mag noch so siegreich

darthun, ein Stück müsse gefallen, bleibt der Zuschauer kalt, so ist die dramatische Schlacht verloren; der Erfolg ist, bis auf wenige Ausnahmen, der beste Beweis des Talents in den Künsten; das Publikum ist fast immer ein scharfsinniger und gültiger Richter, wohlverstanden, wenn keine vorübergehende Umstände in sein Urtheil eingreifen.

Viel deutsche Tragödien unter denen, die von den Verfassern nicht für die Bühne geschrieben wurden, sind schätzenswerthe Dichtungen. Eine der bemerkungswürdigsten, darunter ist Tieks Genoveva. Die alte Legende, die diese Heilige zehn Jahre lang in der Wüste von Kräuter und Früchten leben, und ihres Kindes Leben mit der Milch einer getreuen Hirschkuh fristen läßt, wird in diesem dialogirten Roman unvergleichlich benutzt. Genoveva's fromme Ergebenheit ist mit den schönen Farben der heiligen Poesie ausgemalt; der Charakter des Mannes, der ihr Ankläger wird, nachdem er von der Hoffnung abstehen muß, ihr Verführer zu werden, ist von der Hand eines Meisters gezeichnet. Dieser Bösewicht weiß bei allen seinen Verbrechen, eine Art poetischer Einbildungskraft zu bewahren, die seinen Handlungen, und den Vorwürfen seines Gewissens einen originellen bedeutenden Anstrich giebt. Im Eingang des Stücks tritt der heilige Bonifaz auf; er erzählt den Inhalt, und hebt mit den Worten an:

„Ich bin der wackre Bonifazius rc."

Der Verfasser hat diesen Eingang nicht absichtslos gewählt; er zeigt zu viel Tiefe und Feinheit in seinen übrigen Schriften, und vor allen in seiner Genoveva, um diesen Vorwurf zu verdienen; er hat diese Form gewählt, so viel ist klar; er hat als ein Zeitgenosse seiner Heiligen, einfältig und naiv seyn wollen. Nur, wenn man zu sehr

bedacht wäre, die alte Zeit wieder herbeizuschaffen, würde dieses zu einem Marktschreierton von Einfalt führen, der ins Lächerliche fiele, und Lachen erregen müßte, so ernsthaft und gerührt man auch sonst wäre. Allerdings muß man sich in das Jahrhundert versetzen, das man zu schildern hat, nur darf man das seinige darüber nicht ganz vergessen. Die Perspective der Gemälde, sie mögen darstellen, was sie wollen, muß immer von dem Standpunkte der Zuschauer ausgehen.

Unter denen, welche der Nachahmung der Alten treu geblieben, nimmt Collin die erste Stelle ein. Wien ist stolz auf diesen Dichter, Deutschland schätzt ihn allgemein. Er ist seit langer Zeit so zu sagen, der einzige in Oestreich. Seine Tragödie Regulus, würde in Frankreich mit Beifall aufgenommen werden. In Collins Schreib- und Dichtart liegt ein Gemisch von Erhabenheit und Empfindung, von Römischer Strenge und religiöser Sanftmuth; in ihm schmilzt der Geschmack der Alten mit dem der Neueren zusammen. In seinem Trauerspiel Polyxena ist der Auftritt, wo Calchas den Neoptolemus auffordert, Priams Tochter auf Achilles Grabmahl zu opfern, einer der schönsten, den wir haben. Der Aufruf der stygischen Götter, die zur Versöhnung der Todten ein Schlachtopfer verlangen, wird mit einer solchen Kraft der Finsterniß, einem solchen Schauder der Unterwelt vorgetragen, daß sich unter den Füßen Abgründe zu eröffnen scheinen. Immer wird man von der Bewunderung zu den Vorgängen des Alterthums hingerissen; bis jetzt ist alles Bestreben der Neuern, aus ihren eignen Mitteln Stoffe zu wählen, die denen der Griechen gleich kommen, gescheitert, doch soll man diesem edeln Ruhm nachstreben; denn nicht allein die Nachahmung läßt sich erschöpfen, sondern der Zeitgeist scheint immer in unserer Behand-

lungsart des Alterthums, und seiner Thatsachen durch. Collin selbst fällt in diesen Fehler. Er führt den ersten Act seiner Polyxena mit alt-edler Einfalt durch; am Ende verwickelt er den Gang durch eine Menge von Zwischenfällen. Die Franzosen haben das Jahrhundert Ludwigs XIV und die damalige Galanterie in alttragische Stoffe eingemischt; die Italiener behandeln in ihren Tragödien das Alte mit einer Art von hochtrabendem Bombast; die Engländer verleugnen sich nie, und haben daher auf ihre Bühne nur Römische Geschichten gebracht, weil sie mehr Berührungspunkte mit den Römern haben. Die Deutschen überziehen ihre den Griechischen nachgebildete Trauerspiele mit dem Firniß der metaphysischen Philosophie, oder bemalen sie mit bunten Romanbegebenheiten. Nie wird es einem Dichter unserer Zeit gelingen, alte Poesie hervorzubringen. Daher würden wir besser thun, uns aus unserer Religion und unseren Sitten eine moderne Poesie zu schaffen, die, wie die der Alten, wirkliche Naturschönheiten unsres Bodens enthielte.

Oehlenschläger, ein Däne, hat selbst seine Schauspiele ins Deutsche übersetzt. Die Analogie zwischen beiden Sprachen gestattet in beiden gleich gut zu schreiben, und der Däne Baggesen hat es bewiesen, daß man in einem fremden Idiom ein großes Dichtertalent ausdrücken kann. In Oehlenschlägers Tragödien findet man eine schöne dramatische Einbildungskraft. Sie sollen großen Beifall auf der Copenhagner Bühne finden; beim Lesen gefallen sie in doppelter Hinsicht; erstlich, weil der Verfasser mit der französischen Regelmäßigkeit die Mannichfaltigkeit und Bewegung, die bei den Deutschen so viel gelten, zu vereinen gewußt; zweitens, weil er die Geschichte und die Mythen der

alten Scandinavier mit großer und dabei poetischer Wahrheit und Treue aufgestellt hat.

Der Norden, der an die äußersten Gränzen der bewohnten Erde stößt, ist uns kaum bekannt; die langen Nächte der borealischen Gegenden, wo der Wiederschein des Schnees allein statt des Tageslichts dient; die Finsterniß, die den fernen Horizont selbst dann umlagert, wenn der Himmel mit Sternen besäet ist; alles scheint das Bild eines unbekannten Raums, einer nächtlichen Welt zu erwecken, die unsern Erdball umgürtet. Eine so kalte Luft, daß sie den Hauch zu Eis härtet, treibt die Wärme in die Seele zurück, und die Natur scheint in diesem Clima nur dazu gemacht, den Menschen in sich zu bannen. Die Helden haben in den Dichtungen der nordischen Poesie etwas riesenhaftes. In ihrem Character verbindet sich der Aberglaube mit der Kraft, während er, in allen andern Gegenden, das Erbtheil der Schwäche ist. Bilder, ihrer strengen Natur entnommen, bezeichnen die Poesie der Scandinavier; bei ihnen heißen die Geyer die Wölfe der Luft; die siedenden Seen, aus feuerspeienden Bergen entstanden, bergen im Winter die Vögel, die sich in die umgebende warme Atmosphäre retten; alles trägt in diesen neblichten Strichen den Stempel der Größe und der Traurigkeit.

Die Scandinavischen Völker hatten eine Art von physischer Thatkraft, die der kalten Ueberlegung keinen Raum gestattete, und den Willen vor sich hin stieß, wie einen Felsen, der von Gebirgen herabrollt. Deutschlands eiserne Männer reichen nicht hin, uns von jenen Erdbewohnern der Welt einen deutlichen Begriff zu machen; sie vereinigen die Reizbarkeit des Zorns mit der ausharrenden Kälte des Entschlusses. Die Natur selbst

hat sie gewürdigt, ein poetisches Bild von ihnen aufzustellen; sie hat in Island den Vulcan aufgethürmt, der, mit ewigem Schnee bedeckt, Feuerströme ausspeit.

Oehlenschläger hat sich eine neue Bahn gebrochen. Er hat die Heldensagen seines Vaterlands zum Inhalt seiner Stücke gewählt. Wird dieses Beispiel befolgt, so kann die Literatur des Norden einst eben so berühmt werden als Deutschlands.

Ich schließe hier den Ueberblick, den ich von den deutschen Theaterstücken geben wollte, die sich der tragischen Gattung nähern. Es ist keinesweges meine Absicht, die Fehler und Schönheiten dieser Stücke zu untersuchen. Es giebt so viel Verschiedenheit in den Talenten und Systemen der deutschen dramatischen Dichter, daß ein gleichförmiges Urtheil nicht auf alle anwendbar seyn würde. Uebrigens liegt das größte Lob, das man ihnen ertheilen kann, eben in dieser Verschiedenheit; denn im Gebiete der Literatur, wie in so vielen anderen, ist Einstimmigkeit fast immer ein Zeichen der Knechtschaft.

Sechs und zwanzigstes Capitel.

Das Lustspiel.

Das Ideal des tragischen Characters besteht, (nach A. W. Schlegels System), in dem Siege des Willens über das Schicksal oder die Leidenschaften. Der comische Character hingegen bezeichnet die Herrschaft des physischen Instincts, der Sinnlichkeit, über

über die moralische Existenz; daher kommt es, daß Völlerei und Feigheit zu einem unversiegbaren Quell des Spotts gemacht werden.

Liebe zum Leben scheint dem Menschen das Lächerlichste und Gemeinste, und ein edles Attribut der Seele ist das Lachen, das die sterbliche Creatur ergreift, wenn man ihr das Beispiel einer ihres gleichen aufstellt, die dem Tode kleinmüthig entgegensieht.

Tritt man aber aus dem etwas gemeinen Kreise dieser allgemeinen Spöttereien heraus, stößt man auf die Lächerlichkeiten der Eigenliebe, so findet man sie, mit den Gewohnheiten und dem Geschmack in verschiedenen Nationen, unendlich vermannigfaltigt.

Die Lustigkeit ist entweder eine Folge der Natureingebung, oder der gesellschaftlichen Verhältnisse; im ersten Fall entwickelt sie sich in dem Menschen überhaupt, ohne Unterschied der Nation; im zweiten ist sie verschieden, wie die Zeiten, die Länder, die Sitten; denn da die Anstrengungen der Eitelkeit beständig zum Zweck haben, Eindruck auf Andre zu machen, so muß man wissen, was in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Orte den meisten Eingang finden wird, um seine Forderungen an die Menschen nach diesem Ziele einzurichten; ja es giebt sogar Länder, wo die Mode lächerlich macht, sie, die es zur Absicht zu haben scheint, Jeden dem Spotte dadurch zu entziehen, indem sie Allen eine Art von Einförmigkeit zu geben sich bestrebt.

In den deutschen Lustspielen fällt das Gemälde der großen Welt gewöhnlich mager aus; es fehlt an guten Mustern, die man copiren könnte; die Gesellschaft hat für die ausgezeichneten Männer nichts Anlockendes; sie würden den größten

Reiz derselben, die belustigende Kunst leicht über einander zu spotten, nicht glücklich zu behandeln wissen; ehe man es sich versähe, würde eine, im Frieden zu leben gewohnte, Eigenliebe empfindlich verletzt seyn, und man könnte eben so leicht das Unglück haben, gegen eine strenge Tugend anzustreifen, die vor einem unschuldigen Scherz zurückschrecken würde.

Selten stellen die Deutschen, in ihren Lustspielen, Nationallächerlichkeiten auf; da sie nicht einmal Andere beobachten, so beobachten sie sich noch weniger selbst in ihren äußern Verhältnissen; es hieße dies, in ihren Augen, fast gegen die Rechtlichkeit, die sie einander schuldig sind, verstoßen. Ueberdies macht die Empfindlichkeit, doch ein Hauptunterscheidungszug ihrer Natur, es ihnen überaus schwer, die Waffen des Spottes mit leichter Hand zu führen; oft verstehn sie den Spott nicht, und wenn sie ihn auch verstehen, so verstehen sie keinen Scherz, werden böse, und bedienen sich nicht derselben Waffen gegen den Angriff; der Spott ist für sie ein Feuergewehr; sie laden zu stark, und fürchten sich, daß es in ihren Händen zerplatze.

Es giebt daher der deutschen Lustspiele wenig, deren Inhalt die Lächerlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens sind. Die natürliche individuelle Originalität ist öfter der Gegenstand der comischen Muse. In einem Lande, wo der Despotismus der Gewohnheit nicht in einer großen Hauptstadt seine Sitzungen hält, lebt jeder auf seine Weise; gleichwohl, obschon man in Deutschland in Hinsicht auf die öffentliche Meinung freier als selbst in England lebt, hat die englische Originalität grellere Farben, weil die allgemeine Bewegung im politischen Zustande von Großbritannien dem Einzelnen mehr Gelegenheit giebt, sich zu zeigen wie er ist.

Im südlichen Deutschland, besonders in Wien,

findet man sehr viel Lustigkeit in den Possen und in der Opera Buffa. Ihr Tyroler Wastel, ihr Kasperl hat einen eigenthümlichen Character. Ueberhaupt entsagen die Verfasser der niedrig-comischen Stücke aller Anmaßung auf Eleganz und Kunstfeinheit; sie stellen sich in ihrer ganzen Natürlichkeit hin, stehen kräftig und ungezwungen da, machen sichs bequem, und bieten dreist der gesuchten Grazie Trotz. Die Deutschen ziehen, in ihrem Comischen, das Kräftige dem Nüancirten vor; in den Trauerspielen suchen sie Wahrheit, in den Lustspielen Caricatur. Mit jeder Zartheit des Herzens sind sie bekannt, nur die Feinheit des gesellschaftlichen Geistes und Witzes ist ihnen nicht lustig genug; die Mühe, ihn aufzusuchen, benimmt ihnen einen Theil des Genusses.

Iffland ist der erste Schauspieler, den Deutschland besitzt, und einer der geistvollsten deutschen Schriftsteller. Ich werde im folgenden Capitel auf ihn zurückkommen, und weitläuftiger über ihn urtheilen. Hier nur so viel. Seine Stücke zeichnen sich vorzüglich durch Sitten- und Characterschilderung aus; es sind Familiengemälde von treffender Wahrheit und treuer Nachahmung der Natur und der Gesellschaft. In jedem seiner Stücke treten echt-comische Personen auf, die dem Ganzen Leben und Farbe geben. Gleichwohl würde man vielleicht in Frankreich seine Lustspiele zu ernsthaft, zu vernünftig finden; sie binden sich zu streng an die Inschrift unserer Schauspielhäuser: Ridendo corrigit mores. Es kommen zu oft verschuldete Söhne, Väter mit zerrütteten Finanzen ꝛc. vor. Predigten der Moral gehören nicht eigentlich ins Lustspiel, können sogar auf der Bühne nachtheilig seyn; hier langweilen sie; und diesen Eindruck der Langeweile, den wir aus dem Kunstleben nach Hause brachten, bringen wir nicht selten ins wirkliche Leben mit.

Kotzebue hat von einem dänischen Dichter, Holberg, ein Lustspiel geborgt und umgearbeitet, welches in Deutschland großes Glück gemacht; es heißt Don Ranudo de Colibrados. Ein Edelmann von altem Adel ist verarmt, will aber noch immer für reich und vornehm gelten, und verwendet auf äußern Prunk', was kaum für den Unterhalt seiner Person und seiner Familie hinreichen würde. Dieses Stück ist so zu sagen das Widerspiel, wenigstens das Gegenbild von Moliere's geadeltem Kaufmann, und enthält eine Menge witziger, echt-comischer Auftritte, nur ist Holbergs Comik roh und wild. Moliere's lächerliche Person, der Kaufmann, der sich gern adeln ließe, ist lustig; Holbergs comische Person ist im Unglück, und erregt im Grunde Traurigkeit. Es gehört überhaupt eine seltene Geistesunerschrockenheit dazu, das menschliche Leben von der lächerlichen Seite aufzufassen; das comische Genie setzt wenigstens ein leichtes sorgloses Gemüth voraus; allein es darf nicht zu weit gehen, und dem natürlichen Mitleiden Trotz bieten wollen; die Kunst würde darunter leiden, wie viel mehr das Zartgefühl! die leiseste Berührung von Bitterkeit verwischt die lebhaften Farben der Poesie, die sie mit ungebundener Lustigkeit über comische Gegenstände verbreitet.

In den Lustspielen eigener Erfindung zeigt Kotzebue eben das Talent, was seine Dramen bezeichnet, nehmlich viel Theaterkenntniß, und viel Phantasie, treffende Situationen auszusinnen. Seit einiger Zeit hat man den Grundsatz aufgestellt: Lachen und Weinen wären kein Beweis, daß ein Lust- oder Trauerspiel gut sey. Ich bin dieser Meinung nicht. Das Bedürfniß starker Gemüthsbewegungen ist in den schönen Künsten die Quelle des größten Vergnügens. Daraus folgt aber nicht, daß man die Tragödien in Melodramen, die Lustspiele in Possen

umwandeln müsse; das wahre Talent besteht darin, so zu dichten und zu schreiben, daß dasselbe Stück, derselbe Auftritt, der selbst das große Publicum zu weinen oder zu lachen macht, dem Denker eine unerschöpfliche Quelle von Betrachtungen eröffne.

Die eigentliche Parodie findet auf deutschen Bühnen wenig Eingang; sie eignet sich nicht für Tragödien, in welchen sich ohnehin immer so viel Personen der untern Klassen befinden. Bloß die pomphafte Würde des französischen Theaters kann den Contrast der Parodie stechend und unterhaltend machen. Im Shakespear, bisweilen auch in deutschen Schriftstellern, findet man eine dreiste und seltsame Manier, selbst in der Tragödie die lächerliche Seite des menschlichen Lebens zu zeigen; und wenn man mit diesem Eindruck die Macht des Pathos in Gegensatz zu stellen weiß, wird die Totalwirkung des Stücks größer. Die französische Bühne ist die einzige, auf welcher die Gränzen der beiden Gattungen, des Comischen und des Tragischen, genau abgesteckt sind; auf allen übrigen bedient sich das Talent, wie das Schicksal, der Lustigkeit, dem Schmerz mehr Schärfe zu geben.

Ich habe in Weimar die Comödien des Terenz, wörtlich ins Deutsche übersetzt, mit Masken, wie die der Alten, aufführen sehen; diese Masken bedecken das Gesicht nur zum Theil, geben den Zügen des Schauspielers bloß einen Zusatz von Comik oder Regelmäßigkeit, und vor allem den Ausdruck des Characters, den er darzustellen hat. Die wirklichen Muskeln eines guten Künstlers sind besser als alle Masken; nur der mittelmäßige Schauspieler gewinnt dabei. Bei den Deutschen, ob sie schon bemüht sind, alte sowohl als neue Erfindungen bei sich einheimisch zu machen, ist im Grunde nichts wahrhaft national, als die Volksposse, und

die Gattung von Stücken, wo das Wunderbare dem Lustigen zum Grunde liegt.

Man kann bei dieser Gelegenheit eine Oper als Beispiel anführen, die auf allen Bühnen Deutschlands fleißig gespielt wird: die Donaunymphe. Ein Ritter gewinnt die Liebe einer Fée; sie werden durch allerlei Umstände getrennt; der Ritter vermählt sich späterhin; seine Gattin ist ein seelengutes Geschöpf, aber ohne Einbildungskraft und Geist; dem Ritter ist dieses ganz recht; es scheint ihm um so natürlicher, da es gewöhnlich ist, denn nur wenig Menschen begreifen, daß das Ungewöhnliche, das Hohe im Geist und Gemüth, uns der Natur näher bringt. Die Fée kann ihren Ritter nicht vergessen; sie verfolgt ihm mit allen Wundern ihrer Künste; so oft er sich in seiner häuslichen Lage sicher und ruhig glaubt, weckt sie seine Aufmerksamkeit durch Zaubereien, und erinnert ihn an seine erste Liebe.

Nähert sich der Ritter einem Flusse, so hört er aus den Wellen Romanzen ertönen, wie die Fée sie ihm gesungen; ladet er Gäste zu Tische, sogleich erscheinen geflügelte Genien, und jagen der prosaischen Gesellschaft seiner Gattin keine kleine Furcht ein.

Allenthalben wird die Existenz des ungetreuen Ritters von Blumen, Tänzen und Concerten, lauter Luftgebilden, gestört, während neckende Geister Vergnügen daran finden, seinen Diener zu quälen, der seinerseits auch gern das poetische Leben mit dem prosaischen vertauschen möchte. Zuletzt söhnt sich die Fee mit dem Ritter unter der Bedingung aus, daß dieser jährlich drei Tage bei ihr zubringen wird, und seine Ehegattin giebt sehr gern ihre Einwilligung, daß ihr Gemahl in dem Umgang mit der Fee den Enthusiasmus schöpfe, durch den

wir, was wir lieben, besser lieben lernen. Der Stoff der Donaunymphe scheint eher eine geistreiche Dichtung als eine Volkslegende zu seyn; gleichwohl ist das Wunderbare so kunstvoll und abwechselnd hineingewebt, daß das Stück alle Gattungen von Zuschauern gleich sehr anzieht und belustigt.

Die neue ästhetische Schule in Deutschland hat über das Lustspiel, wie über alles, ihr eigenes System; sie läßt sich an dem Interesse nicht genügen, das die Sittenschilderung giebt; sie verlangt Einbildungskraft in der Anlage des Stücks, in der Erfindung der Personen; das Wunderbare, die Allegorie, die Geschichte, nichts darf unbenutzt bleiben, wenn es darauf ankommt, die comischen Situationen zu vermannichfaltigen. Die Gesetzgeber dieser Schule belegen mit dem Nahmen der willkürlichen Comik den freien Aufflug aller möglichen Gedanken, das Herumflattern derselben ohne Zwang und Zweck. Sie berufen sich dabei auf das Beispiel des Aristophanes; nicht daß sie der Ungebundenheit seiner Stücke ihren Beifall gäben, sondern weil sie an der comischen Ader, an der Satyrlaune derselben Gefallen finden, und ebenfalls unter den Neuern die kecke Geißel des Spotts schwingen möchten, die sich über die ganze Welt erstreckt, anstatt sich auf die Lächerlichkeiten dieser oder jener Classe der Gesellschaft zu beschränken. Ueberhaupt läuft das Streben der neuern Schule darauf hinaus, in jeder Gattung der Wirksamkeit dem Geiste mehr Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen; sollte es ihnen gelingen, so würden ihre Siege nicht bloß Eroberungen im Felde der Literatur überhaupt zur Folge haben, sondern für die Energie des deutschen Characters insbesondere sehr ersprießlich seyn; nur ist es immer schwer, durch allgemeine Ideen auf die freiwilligen Producte der Einbildungskraft einwirken zu wollen, und überdieß dürfte eine

demagogische Comödie, wie die der Griechen, bei dem jetzigen Zustand der europäischen Gesellschaft unstatthaft seyn.

Aristophanes lebte in einer so rein republikanischen Verfassung, daß zu seiner Zeit alles dem Volke mitgetheilt werden mußte, und daß folglich Staatsangelegenheiten, die so eben auf dem öffentlichen Platze abgehandelt worden waren, füglich von da auf das Theater gebracht werden konnten. Er lebte in einem Lande, wo die philosophischen Speculationen allen Menschen fast eben so geläufig waren als die Meisterwerke der Kunst, weil alles unter freiem Himmel gelehrt, und die abgezogensten Ideen mit den glänzendsten Farben vorgetragen wurden, die ihnen die schöne Natur und der schöne Himmel Griechenlands lieh; wie könnten wir aber hoffen, in unsern frostigen Gegenden, in unsern engen Gebäuden, diesen herrlichen Lebenssaft wieder aufzufrischen?

Die neuere Menschenbildung hat die Beobachtungen über das menschliche Herz vervielfältigt; der Mensch hat den Menschen besser kennen gelernt; das, so zu sagen, ausgespreitete Gemüth bietet dem Schriftsteller tausend neue Schattirungen dar. Der Comiker faßt diese Schattirungen auf, und gelingt es ihm, sie vermittelst dramatischer Situationen zu heben, so entzückt es den Zuschauer, auf der Bühne Charactere wieder zu finden, wie sie ihm im gemeinen Leben aufstoßen; aber die Aufstellung des Volks in der Comödie, der Chöre in der Tragödie, allegorischer Personen, philosophischer Secten, kurz die Einführung der Menschen in Masse oder in der Abstraction, kann den heutigen Zuschauern unmöglich gefallen. Wir verlangen Namen und wirkliche Individuen; wir suchen das romanhafte Interesse selbst in der Comödie, und die Gesellschaft auf der Bühne.

Unter den Schriftstellern der neuern Schule ist Tiek derjenige, der den meisten Sinn für den Scherz hat. Zwar kann kein einziges seiner Lustspiele aufgeführt werden; zwar sind die, welche er schrieb, weder gut angelegt noch gut durchgeführt; aber sie enthalten glänzende Spuren einer originellen Laune. Vor allem gelingt es ihm, wie Lafontaine, den Thieren Spott in den Mund zu legen, oder ihn durch sie zu veranlassen. Er hat ein Lustspiel in dieser Gattung geschrieben, und es der gestiefelte Kater betitelt. Es ist von großem Werth. Ich kann nicht wissen, welche Wirkung redende Thiere auf der Bühne machen würden; vielleicht ist es unterhaltender, sie sich zu denken, als sie wirklich zu sehen und zu hören; gleichwohl ist in meinen Augen die Aufstellung der personificirten und nach Art der Menschen handelnden Thiere, die wahre Comödie, von der Natur selbst aufgeführt. Alle comische, d. h. egoïstisch-sinnliche, Rollen hängen mehr oder weniger mit dem Thiergeschlechte zusammen. Gleich viel also, ob das Thier den Menschen, oder der Mensch das Thier nachahmt.

Tiek interessirt auch durch die Tendenz, die er seinem Spotttalent zu geben weiß; er richtet es ganz gegen den berechnenden prosaischen Geist, und da die meisten gesellschaftlichen Spötter den Enthusiasmus zur Zielscheibe des Lächerlichen machen, so ist der Schriftsteller in unsern Augen viel werth, der die Klugheit, den Egoïsmus, und alle sogenannte Vernunft packt und schüttelt, hinter welche sich die mittelmäßigen Naturen verbergen, und von dieser sichern Schutzwehr aus ihre Pfeile gegen die höhern Talente und Charactere abdrücken. Sie stützen sich, die Schwächlinge, auf das, was sie das richtige Maaß nennen, um alles zu tadeln, was sich auszeichnet; und während die Eleganz

im entbehrlichen Ueberfluß an Gegenständen des äußern Luxus besteht, möchten sie, daß eben diese Eleganz den Luxus im Geist, die Spannkraft in den Gefühlen, kurz alles niederschlüge, was nicht geradezu geeignet ist, weltliche Geschäfte zu fördern. Der heutige Egoïsmus besitzt die Kunstfertigkeit, immer alles zu loben, was nach Bedächtigkeit, nach Maaß und Gewicht schmeckt; das heißt, die Maske der Weisheit vorthun, und nur spät hat man einsehen lernen, daß dergleichen Meinungen mit der Zeit den Genius der schönen Künste, Großmuth, Liebe und Religion, vernichten könnten; und was bliebe uns dann noch übrig, was sich der Mühe zu leben verlohnte?

Zwei Lustspiele von Tiek, Kaiser Octavianus und der Prinz Zerbino, sind sinnreich angelegt und ausgeführt. Ein Sohn des Kaisers Octavianus (eine erdichtete Person, die ein Feenmärchen zur Zeit König Dagoberts leben läßt) ist in der Wiege verloren gegangen, und im Walde von einem Pariser Bürger gefunden worden, der ihn mit seinem eignen Sohn erzieht, und für dessen Vater gilt. Der junge Fürst erreicht das zwanzigste Jahr, entwickelt bei jeder Gelegenheit edle heldenmüthige Gesinnungen; nichts ist unterhaltender als der beständige Contrast zwischen ihm und seinem vermeintlichen Bruder, dessen Blut die erhaltene Erziehung nicht verleugnet. Die Versuche des guten Bürgers, seinem Pflegesohn einige häusliche Lehren in den Kopf zu pressen, sind vergebens; er schickt ihn auf den Markt, daß er ihm ein Joch Ochsen kaufe; der junge Mann kauft sie, treibt sie nach Haus, trifft unterwegs einen Jäger mit einem Falken; giebt für den schönen Falken mit Freuden die Stiere, und kommt mit dem Vogel auf der Faust, stolz über seinen Ankauf, zurück. Ein andermal sieht

er ein Streitroß, dessen martialisches Ansehen ihn außer sich setzt; er frägt nach dem Preise, findet ihn weit unter dem Werthe des Thiers, und bezahlt das Doppelte.

Sein angeblicher Vater widersteht lange der natürlichen Anlage des Jünglings, der sich mit Feuer in die Laufbahn des Ruhms und der Gefahren stürzt. Zuletzt vermag er nicht, ihn abzuhalten, wider die Sarazenen, welche Paris belagern, die Waffen zu ergreifen; er hört von allen Seiten seine Thaten preisen: nun ergreift den alten ehrlichen Bürger mit einemmal eine poetische ansteckende Anwandlung; nichts ist lustiger, als das seltsame Gemisch dessen, was er ist und was er seyn will; er spricht das neue Gefühl in gemeinen mit Riesenbildern verbrämten Reden aus. Endlich wird der Jüngling für den Sohn des Kaisers erkannt, und jeder tritt wieder an seine Stelle und zu seinem Character zurück. Der Stoff liefert eine Menge witziger, echt-comischer Scenen; der Gegensatz des gemeinen Lebens mit dem Ritterthume kann nicht besser ausgedrückt werden.

Prinz Zerbino ist die geistreiche Beschreibung eines Hofes, der über die Neigung seines Souverains zum Enthusiasmus, zu freiwilligen Opfern, zu allen edlen Unbesonnenheiten eines großen Characters, erstaunt. Die alten Hofleute haben ihren Fürsten im Verdacht der Narrheit, und geben ihm den Rath, auf Reisen zu gehn, um zu sehen, wie es außer seinem Reiche zugeht. Man giebt ihm einen sehr vernünftigen Erzieher mit, der ihn in das positive Leben zurückleiten soll. Dieser geht einmal mit seinem Zögling spazieren; sie sind an einem schönen Sommertage in einem schönen Walde, hören die Vögel singen, hören das Geräusch des Windes im Laube, hören die belebte Natur von allen Seiten den Menschen in ihrer prophetischen

Sprache anreden. Der Erzieher findet in diesen unbestimmten vielfältigen Empfindungen nichts als Verwirrung und Lärmen; sie kehren in das Schloß zurück, und er freut sich, die Bäume in Hausgeräth verwandelt, die Naturprodukte dem Gebrauch untergeordnet, und eine erkünstelte Regelmäßigkeit an die Stelle der geräuschvollen Bewegung der Existenz gebracht zu sehen. Die Hofleute erholen sich von ihrer Besorgniß, als sie hören, daß Prinz Zerbino, nachdem er von seinen Reisen zurückgekommen, und durch die Erfahrung belehrt worden, verspricht, sich nicht mehr mit den schönen Künsten, der Poesie, den überspannten Gefühlen abzugeben, kurz nichts zu thun, was dem Egoïsmus den Sieg über den Enthusiasmus erschweren könnte.

Die meisten Menschen fürchten auf der Welt nichts so sehr, als für Gimpel gehalten zu werden. Es ist in ihren Augen weit weniger lächerlich, sich bei allen Gelegenheiten mit sich selbst beschäftiget, als in einer einzigen, sich von Andern hinters Licht geführt zu zeigen. Folglich liegt Witz und eine lobenswürdige Anwendung des Witzes, im Spotte über alles, was persönliche Berechnung heißt. Vom calculirenden Geiste wird immer so viel bleiben, als zum Umtriebe in der Welt erforderlich ist; hingegen dürfte von einer höheren Natur alles, selbst das Andenken, in kurzer Zeit ganz von der Erde verschwinden.

In Tiek's Lustspielen trifft man eine Laune an, die aus den Characteren selbst entspringt, und nicht in witzigen Epigrammen besteht; eine Laune, worin die Phantasie vom Spotte unzertrennbar ist; nur läßt auch bisweilen diese Phantasie das Comische verschwinden, und schiebt lyrische Poesie und Scenen ein, wo man nichts als in Handlung gesetzte Lächerlichkeiten erwartete. Den Deutschen fällt es überaus schwer, sich in ihren Gei-

steswerken nicht schwankenden Träumereien hinzugeben; gleichwohl ist dieser Gemüthsrichtung nichts so fremd, als das Lustspiel und überhaupt das Theater. Unter allen Gefühlen ist die Träumerei das einsamste; kaum läßt sich, was wir träumend dachten, dem innigsten Freunde mittheilen; wie sollte es möglich seyn, die versammelte Menge Theil daran nehmen zu lassen?

Zu den allegorischen Stücken muß man den Triumph der Empfindsamkeit, ein kleines Schauspiel Göthe's rechnen, worin er äußerst sinnreich die doppelte Lächerlichkeit des gespielten Enthusiasmus, und der wirklichen Nullität aufgestellt hat. Die Hauptperson des Stücks scheint für alle Ideen eingenommen zu seyn, die eine starke Phantasie und ein tiefes Gemüth voraussetzen; gleichwohl ist er im Grunde nichts mehr als ein guterzogener, überaus artiger, an Convenienz klebender Prinz; nur hat er sichs beikommen lassen, mit diesen guten Eigenschaften eine erborgte Empfindsamkeit zu verbinden, der man das Bestellte, das Erkünstelte im ersten Augenblick ansieht. Er bildet sich ein, er liebe die düstern Wälder, den Mondschein, die sternenhellen Nächte; da er sich aber vor Kälte und Ermüdung fürchtet, so hat er Decorationen malen lassen, die diese verschiedenen Gegenstände vorstellen, und läßt sich auf seinen Reisen von einem großen Rüstwagen begleiten, der die Naturschönheiten ihm mit Extrapostpferden nachfahren muß.

Dieser sentimentale Prinz bildet sich ferner ein, er sei in ein Frauenzimmer verliebt, dessen Geist und Talente ihm sehr gerühmt worden waren; um ihn auf die Probe zu stellen, setzt dieses Frauenzimmer eine verschleierte Gliederpuppe an ihren Platz, die, wie man denken kann, nie ein unschickliches Wort sagt, und deren Stillschweigen in den Augen des Prinzen für die Zurückhaltung des gu-

ten Geschmacks, und die trübsinnige Schwärmerei einer zarten Seele gilt.

Der Prinz, über eine Gefährtin entzückt, die allen seinen Wünschen entspricht, wirbt um die Gliederpuppe, und erfährt nun ganz zuletzt, daß er unglücklich genug war, eine wahre Gliederfrau zur Gattin gewählt zu haben, während sein Hof ihm so viel Schönen aufstellte, die diese Rolle eben so gut gespielt haben würden.

Gleichwohl, (wer wollte es leugnen?) reichen diese sinnreichen Ideen nicht zu einem guten Lustspiele hin; die Franzosen haben, im Fach des Komischen, einen ausgemachten Vorzug vor allen übrigen Nationen. Die Menschenkenntniß, und die Kunstfertigkeit von dieser Kenntniß Gebrauch zu machen, sichert ihnen, in dieser Hinsicht, die erste Stelle; nur ließe sichs bisweilen wünschen, selbst in Moliere's vorzüglichsten Stücken, daß die überlegte Satyre weniger, und die Phantasie mehr Platz einnähme. Unter den Stücken Molieres nähert sich der Festin de Pierre (Don Juan) dem deutschen Systeme am meisten; ein schauderhaftes Abentheuer dient den comischsten Situationen zum Hebel; die größten Wirkungen der Phantasie vermischen sich mit den treffendsten Schattirungen der Spötterei. Dieser eben so geistreiche als poetische Stoff ist der Spanischen Bühne entlehnt. Die dreisten theatralischen Schöpfungen sind in Frankreich selten; die französische Literatur liebt den sichern ruhigen Gang; hat sie sich aber durch ein glückliches Zusammentreffen von Umständen, in eine gefahrvolle Bahn gewagt, so weiß der Geschmack die Keckheit mit bewundernswürdiger Künstlichkeit zu leiten, so daß aus einer fremden Dichtung, von französischen Händen bearbeitet, fast immer ein Meisterstück wird.

Sieben und Zwanzigstes Capitel.

Von der Declamation.

Da die dramatische Kunst kein bestehendes Werk hinzustellen vermag und nur in der Erinnerung Spuren hinterläßt, hat man wenig über das, worin sie besteht, nachgedacht. Nichts ist leichter als diese Kunst in ihrer Mittelmäßigkeit auszuüben, aber nicht mit Unrecht erzeugt sie in ihrer Vollendung solchen Enthusiasmus für sich, und weit entfernt, diese ihre Wirkung als eine flüchtige herabsetzen zu wollen, glaube ich vielmehr, daß sich gerechte Gründe, worauf sie beruht, nachweisen ließen. Selten vermag man im Leben, das innere Geheimniß des Menschen zu durchdringen. Die Falschheit und der Schein, die Kälte und die Bescheidenheit verändern, übertreiben, unterdrücken oder verschleiern, was im Grunde des Herzens vorgeht. Ein großer Künstler ruft die Merkmale der Wahrheit in Gefühlen und Charakteren hervor und bietet uns untrügliche Zeichen der wirklichen Regungen und Affecte dar. So viele von uns gehen durch das Leben, ohne von den Leidenschaften und ihrer Gewalt nur eine Ahnung zu haben, daß oft die Bühne dem Menschen zu einer Offenbarung seiner selbst wird, die ihn vor den Stürmen der Seele mit religiöser Furcht erfüllt. Und in der That, welche Worte vermöchten diese zu schildern, wie ein Ton, eine Bewegung, ein Blick! — Die Worte drücken weniger aus als der Ton, der Ton selbst weniger als das Mienenspiel, und eben das nicht Auszusprechende ist es, das uns ein genialischer Schauspieler erkennen läßt.

Dieselben Verschiedenheiten, die zwischen der deutschen Tragödie und der französischen obwalten, finden auch in ihrem dramatischen Vortrage statt. Die Deutschen halten sich aus allen Kräften an die Natur. Sie sind nur in ihrem Streben nach Einfachheit gesucht, und dieses kann auch wohl in den schönen Künsten zu einer Künstelei ausarten. Die deutschen Schauspieler greifen tief in das Herz des Zuschauers, oder sie lassen ihn ganz kalt. Sie bauen dann mit Zuversicht auf seine Geduld. Die Engländer haben mehr Majestät als sie im Vortrag der Verse, und sind doch von der gehaltenen Pracht entfernt, die bei den Franzosen die Tragödie von dem Künstler erfodert. Unsere Art verträgt das Mittelmäßige nicht, und man kommt in der Darstellung der französischen Tragödie nur durch die Vollendung der Kunst zur Natur zurück. In Deutschland sind die Schauspieler vom zweiten Range ohne Wärme und Bewegung, sie verfehlen oft die tragische Wirkung, aber sie werden fast nie lächerlich. Es geht in Deutschland auf der Bühne wie in der Gesellschaft zu; da sind Leute, die bisweilen langweilig werden, aber es hat dabei sein Bewenden. Auf der französischen Bühne aber werden uns die, die uns nicht rühren, vollig unerträglich. Durch solchen mißtönigen Wortschwall wird uns die Tragödie dergestalt zum Eckel, daß die pöbelmäßigste Parodie dieser erkünstelten Abgeschmacktheit vorgezogen werden muß.

Die Beihülfen der dramatischen Kunst, die Maschinerien und Decorationen, erfodern in Deutschland mehr Sorgfalt als in Frankreich, da sie die Tragödie öfters in Anspruch nimmt. In Berlin hat Iffland alles zu leisten gewußt, was man in dieser Hinsicht wünschen kann; in Wien aber wird selbst das Nothdürftigste der Vorstellung vernach-

lässigt.

läßigt. Die französischen Schauspieler üben ungleich mehr ihr Gedächtniß als die deutschen. In Wien mußte der Soufleur den mehrsten Schauspielern jegliches Wort ihrer Rolle vorsagen, und ich habe ihn hinter den Coulissen den Othello nach dem Hintergrunde des Theaters zu verfolgen sehen um ihm die Verse einzugeben, die er beim Morde Desdemonas herzusagen hat.

Die Einrichtung des Theaters zu Weimar ist unter allen Rücksichten weit vorzüglicher. Da haben ein geistreicher Fürst und ein Mann von Genie Kunst, Geschmack und Schönheitssinn mit der Kühnheit zu vermählen gewußt, die jedes neue Streben gewähren läßt.

In Weimar, wie überall in Deutschland, spielen dieselben Schauspieler tragische und komische Rollen. Man meint, daß diese Vielseitigkeit sie hindere, in einer Art das Außerordentliche zu leisten, aber die ersten Genien der Bühne, Garrik und Talma, haben beides vereinigt. Die Beweglichkeit der Organe, die mit gleichem Erfolg das Verschiedenartige darzustellen vermag, scheint mir der Stempel des natürlichen Talents zu seyn, und in der Dichtung, wie in der Wahrheit, entspringen vielleicht der Ernst und der Scherz aus demselben Quell. Beide übrigens wechseln und vermählen sich so vielfach in den deutschen Tragödien, daß nothwendig der Künstler zu beiden Talent haben muß, und der erste Schauspieler Deutschlands, Iffland, bietet davon mit verdientem Beifall ein Beispiel dar. Ich habe in Deutschland keine Schauspieler gesehen, die im edlen komischen, im französischen Sinne, gut gewesen wären. Was unseren Marquis und ähnlichen Rollen Anmuth verleiht, ist, was die Italiener la disinvoltura nennen, und dieser zwanglosen Leichtigkeit widersteht eben die

Gewohnheit der Deutschen, alles mit Ernst und Gewicht zu behandeln. Es können aber die Originalität, die Laune und die Kunst, Charaktere zu schildern, nicht weiter gebracht werden, als es Iffland in seinen Darstellungen thut. Ich glaube nicht, daß wir je auf der französischen Bühne einen so überraschenden, vielgestaltigen Künstler gesehen hätten, der mit gleichem Ausdruck natürliche Fehler und Lächerlichkeiten zu schildern gewagt hätte. Die Comödie hat feststehende Muster von geizigen Vätern, liederlichen Söhnen, verschmitzten Bedienten, hintergangenen Vormündern. Ifflands Rollen, wie er sie faßt, können sich keinem dieser Muster anfügen, man muß sie alle bei Nahmen nennen, denn es sind wirkliche Individuen, und in jeder noch so verschiedenen Eigenthümlichkeit scheint der Künstler, ganz einheimisch geworden, sich frei wie in der eigenen zu bewegen.

Auch in der Tragödie finde ich sein Spiel von großer Wirkung. Seine Ruhe und Einfachheit im Vortrag der schönen Rolle Wallensteins prägen sich tief dem Gedächtniß ein. Stufenweise steigert sich mehr und mehr der Eindruck, man zweifelt Anfangs, daß seine anscheinende Kälte je in die Seele werde greifen können; aber im Fortgange wächst die Bewegung mit immer stärkerem Schritte und gewaltig erschüttert jedes Wort, da im Ganzen eine edle Ruhe herrscht, die jeden Ton hervor hebt, ohne die Hauptfarbe des Charakters mitten unter den Leidenschaften zu zerstören.

Iffland, Meister in der Theorie, wie in der Ausübung, hat über dramatische Kunst mehrere ausgezeichnet geistreiche Schriften herausgegeben. Er fängt mit einer Skizze der verschiedenen Epochen des deutschen Theaters an; die frostige und steife Nachahmung der französischen Büh-

ne, die weinerliche Empfindsamkeit der Schauspiele, deren prosaische Natürlichkeit bis auf die Kunst Verse zu sprechen in Vergeßenheit gebracht hatte; die Rückkehr endlich zu der Poesie und zu der Phantasie, die jetzt den deutschen Geschmack allgemein bezeichnen. Von jedem Ton, von jeder Bewegung, weiß Iffland als Denker und Künstler Rechenschaft abzulegen.

Eine Rolle aus einem seiner Stücke giebt ihm zu den scharfsinnigsten Bemerkungen über komische Darstellung Anlaß. Es ist die Rolle eines bejahrten Mannes, der mit einem Mal seine bisherige Denkungsart und Gewohnheiten verläßt, um die Meinungen und das Costum der neuen Generation anzunehmen. Dieser Mann hat kein böses Gemüth, aber die Eitelkeit verleitet ihn so weit, als Verderbtheit es vermocht hätte. Er hat seine Tochter eine vernünftige aber glanzlose Heirath schließen lassen. Nun giebt er ihr den Rath, sich scheiden zu lassen. Ein Spatzierstöckchen in der Hand, mit zierlichem Lächeln sich abwechselnd auf einem Fuße wiegend, macht er seinem Kinde den Vorschlag, die heiligsten Bande zu zerreißen. Was vom Alter durch diese erzwungene Zierlichkeit durchscheinet, was dieser angenommene Leichtsinn unbehülfliches hat, weiß Iffland mit bewunderungswürdigem Scharfsinn heraus zn heben.

Bei Gelegenheit der Rolle Franz Moors in den Räubern von Schiller untersucht Iffland, wie Bösewichter darzustellen sind. Er will, daß der Künstler sich bestrebe, die einwirkenden Ursachen darzuthun, die den Charakter zu einem solchen gebildet und die Umstände die ihn verderbt haben. Er soll gleichsam der gerichtliche Vertheidiger desjenigen seyn, den er darstellt und es giebt in der That keine Wahrheit, selbst in der vollendeten

Verderbtheit, als durch jene Abstufungen, die uns erinnern, daß der Mensch nur allmählig zum Schlechten ausarten kann.

Iffland erinnert auch an die wunderbare Macht, mit der Eckhoff in Emilia Galotti zu erschüttern wußte; als Odoardo von der Buhlerin des Fürsten erfährt, daß die Ehre seiner Tochter bedroht wird, will er dieser Frau, die er nicht achtet, den Zorn und den Schmerz verhehlen, die sie in seiner Seele erweckt hat, da rupften, ihm selbst unbemerkt, seine Hände mit krampfhafter Bewegung an den Federn die er am Hute trug, und die Wirkung war furchtbar. Nach ihm haben die Schauspieler diese Federn auszuraufen nicht vergessen, aber sie sind stets unbeachtet zur Erde gefallen, denn es regte sich wirklich nicht im Herzen, was den geringsten Bewegungen jene göttliche Wahrheit einprägen kann, die den Zuschauer erheitert. — Ifflands Theorie von den Gebehrden ist äußerst sinnreich. Er spottet über jene Windmühlenarme, die nur moralische Sprüche zu deklamiren tauglich sind, und meint, daß in der Regel wenige Gesten, und nahe am Leibe die wahren Gefühle besser bezeichnen. Hierin aber, wie in vielem, besteht die Kunst aus zwei sehr verschiedenen Theilen. Diese beruht auf der poetischen Begeisterung, jene auf dem Beobachtungsgeiste. Nachdem das Gedicht, nachdem es die Rolle erheischt, muß die eine oder die andere vorwalten, die Gesten, die die Grazie und das Gefühl des Schönen eingeben, können keinen Charakter eigenthümlich bezeichnen. Die Poesie spricht mehr das Vollkommene aus im Allgemeinen, als eine bestimmte Art zu seyn oder zu empfinden. Demnach besteht in Hinsicht auf Gebehrden die Kunst des tragischen Schauspielers darin, das Bild des poetisch Schönen in seinen Attituden darzustellen,

ohne zu vernachläßigen, was die Verschiedenheit der Charaktere bezeichnen kann. — In der Vereinigung des Ideals mit der Natur besteht das ganze Gebiet der Kunst.

Als ich den vier und zwanzigsten Februar von zwei berühmten Dichtern aufführen sah, A. W. Schlegel und Werner, ward ich von der Art ihres Vortrages wunderbar überrascht. Sie hohlten lange aus, um endlich sicher zu treffen und man merkte wie unlieb ihnen frühzeitiger Beifall bei den ersten Versen gewesen wäre. Sie hatten immer nur das Ganze im Auge, zu dessen Nachtheil im Einzelnen zu glänzen, sie sie sich für einen Fehler angerechnet hätten. Schlegel durch sein Spiel eröffnete mir im Wernerschen Stücke das ganze Interesse einer Rolle, die ich beim Lesen fast übersehen hätte. Es war die Unschuld eines Verbrechers, das Elend eines rechtschaffenen Mannes, der im siebenten Jahre seiner Kindheit, bevor er wußte, was Verbrechen sei, ein Verbrechen begangen, und der, im Frieden mit seinem Gewissen, den Aufruhr seiner Phantasie nicht zu stillen vermochte. Ich beurtheilte den Mann, den ich vorstellen sah, wie man im Leben einen Charakter durchdringt, den, ihm unbewußt, Bewegung, Blick und Ton verrathen. In Frankreich scheinen die wenigsten Schauspieler bewußtlos bei dem was sie thun, vielmehr blickt in allem des Studium durch, und die bezweckte Wirkung läßt sich im Voraus berechnen.

Schröder, dem alle Deutschen Bewunderung zollen, konnte nicht ausstehen, daß man von ihm rühme, er sei in jener Stelle unvergleichlich gewesen, habe jenen Vers meisterhaft gesprochen. — Hab' ich die Rolle gut gespielt? frug er, war ich der, den ich vorstellte? Und in der That schien seine Kunst in jeder neuen Rolle eine andere zu

seyn. Man würde es in Frankreich nicht wagen, die Tragödie, wie er es oft that, im gewöhnlichen Gesprächs-Ton vorzutragen. In unsern Alexandrinern ist eine gewisse allgemeine Farbe, eine hergebrachte Betonung Pflicht, und auf dieses Fußgestell, das wie die nothwendige Bedingung der Kunst ist, stützen sich die leidenschaftlichsten Bewegungen. Die französischen Schauspieler trachten in der Regel nach dem Beifall und verdienen ihn fast für jeden Vers. Die Deutschen Schauspieler wollen ihn nur am Schlusse des Stückes, und erhalten ihn gewöhnlich erst dann.

Der freiere Wechsel der Bilder und der Situationen in den deutschen Stücken giebt nothwendig einer vielgestaltigeren Kunst der Schauspieler Raum. Das stumme Spiel wird höher angerechnet und die Geduld der Zuschauer gestattet eine Menge Details, wodurch das Pathetische an Natur gewinnt. Die Kunst eines französischer Schauspielers besteht fast einzig im Vortrag der Verse.— Zu dieser Hauptkunst kommen in Deutschland mehr Nebenzweige hinzu und das Wort ist oft kaum nöthig, um zu rühren.

Als Schröder, in der deutschen Uebersetzung des König Lear, schlafend auf die Bühne gebracht ward, soll dieser Schlaf des Unglückes und des Alters schon Thränen erpreßt haben, und noch war er nicht erwacht, noch hatten nicht seine Klagen seine Schmerzen kund gegeben. Als er aber die Leiche Cordelias, seiner jungen Tochter, die ermordet worden, weil sie ihn nicht verlassen wollte, in seinen Armen trug, nichts soll herrlicher gewesen seyn, als die Kraft, die ihm die Verzweifelung gab. Ein leichter Zweifel hielt ihn noch empor. Er versuchte, ob Cordelia noch athme. — Er, der Greis, konnte sich nicht überzeugen, daß ein so junges

Leben dahin sey, zerreissend wirkte das Bild des leidenschaftlichen Schmerzes in einem halb erstorbenen Alter. Was man mit Recht den deutschen Schauspielern allgemein vorwerfen kann, ist, daß sie die in ihrem Lande so sehr verbreitete Kenntniß der bildenden Künste in der Ausübung ihrer eigenen Kunst selten darthun. Sie sind in ihren Attituden nichts weniger als schön, sie erscheinen oft in ihrer übertriebenen Einfachheit linkisch, und selten kommen sie den französischen Schauspielern gleich in Hinsicht auf Adel und Zierlichkeit des Ganges und der Bewegungen. Doch haben seit einiger Zeit die deutschen Schauspielerinnen angefangen, die Kunst der Attituden zu studiren, und sich in jener Anmuth zu vervollkommnen, die auf der Bühne so nothwendig ist.

In Deutschland wird nur am Schlusse eines Actes Beifall geklatscht, und sehr selten unterbricht man einen Schauspieler, um ihm die Bewunderung die er einflößt, zu bezeugen. Die Deutschen halten es für eine Art Barbarei, durch laute tumultuarische Aeußerungen die Rührung zu stören, die in der Stille zu hegen ihnen lieb ist. Aber es ist für den Schauspieler eine Schwierigkeit mehr. Denn kräftig fürwahr muß die Kunst seyn, die der Ermunterung des Zuschauers entbehren kann. In dieser Kunst, die ganz Gefühl ist, zuckt allmählig aus der versammelten Menge ein begeisternder elektrischer Funken, für den es keinen Ersatz giebt. Die große Gewohnheit des Theaters kann bewirken, daß, bei wiederholter Vorstellung eines Stücks, ein guter Schauspieler ohne neuen Antrieb, schon betretene Spuren wiederfinde, und dieselben Mittel wieder gebrauche, aber die erste Begeisterung hat er fast immer vom Parterre erhalten. Ein auffallender Gegensatz verdient bemerkt zu werden. In

den schönen Künsten, deren Schöpfungen in der Einsamkeit und durch Nachdenken reifen, weicht man von aller Natur ab, sobald man auf das Publicum Rücksicht nimmt, und nur die Eigenliebe denkt daran, aber in den extemporirten schönen Künsten, in der dramatischen Kunst besonders, wirkt der rauschende Beifall auf die Seele wie Kriegsmusik; dieser berauschende Lärm beschleuniget das Blut in den Adern, und nicht die frostige Eitelkeit ist es, die er befriedigt.

Tritt in Frankreich ein Mann von Genie auf, in welcher Laufbahn es auch sei, so gelangt er fast immer darinnen zu einem noch unerreichten Punkt der Vollendung, denn er muß mit der Kühnheit, die die Schranken der Gewöhnlichkeit durchbricht, den Tact des guten Geschmacks verbinden, von dem es so wichtig ist, ihn zu bewahren, wo die Eigenthümlichkeit nicht darunter leidet. So scheint es mir, kann Talma als ein Muster von Kühnheit und Maaß, von Natur und Würde, aufgestellt werden. Er besitzt aller Künste Geheimnisse. Seine Attituden erinnern an die schönen Statuen des Alterthums, sein Gewand, woran er nicht denkt, fällt bei jeder seiner Bewegungen in so kunstreiche Falten, als hätte er sie mit langem Bedacht gewählt. Der Ausdruck seiner Züge und seines Blickes müssen das Studium aller Mahler seyn. Er tritt zuweilen mit halb offenen Augen auf und plötzlich läßt die Empfindung sie mit einem Lichte strahlen, das das ganze Haus zu erfüllen scheint.

Hebt er zu sprechen an, so erschüttert der Klang seiner Stimme noch bevor die Worte die er ausspricht, in die Seele gedrungen; Wo sich zufällig in den Tragödien beschreibende Verse befinden, läßt er ihre Schönheit fühlen, als recitirte Pindar selbst seine Gesänge. Andere brauchen Zeit,

um Rührung hervorzubringen, und sie haben Recht sie sich zu nehmen, aber in der Stimme dieses Mannes liegt, ich weiß nicht welch ein Zauber, der beim ersten Laut alle Sympathie des Herzens erweckt. Alle Gewalt der Tonkunst, der Mahlerei, der Bildhauerei und der Dichtkunst, und darüber noch die ganze Sprache der Seele, das sind seine Mittel, um in uns die ganze Macht erhabener Leidenschaften und des Schreckens aufzurufen.

Welch eine Kenntniß des menschlichen Herzens entfaltet er in der Art seine Rollen zu erfassen; er wird zum zweitenmal durch Ton und Mienenspiel zu ihrem Schöpfer. Als Oedipus der Jocaste erzählt, wie er den Lajus, den er nicht kannte, getödtet, hebt er mit den Worten an: „Ich war jung und stolz." Die mehrsten Schauspieler vor ihm glaubten dieses stolz spielen zu müssen, und erhoben, indem sie es aussprachen, das Haupt. Talma, der es wohl fühlt, daß alle Erinnerungen des stolzen Oedipus sich ihm bereits in Gewissensangst verkehren, spricht mit schüchterner Stimme diese Worte aus, die ein schon gebrochenes Selbstgefühl ausdrücken. Phorbas kommt von Corinth zu der Zeit an, wo in dem Könige eine furchtbare Ahndung von seiner Geburt aufsteigt, er begehrt eine geheime Unterredung mit ihm. Andere Schauspieler vor Talma wandten sich schnell zu ihrem Gefolge, das sie mit einem Herrscherwink entfernten. Talma behält den starren Blick auf Phorbas geheftet, er kann ihn nicht aus dem Auge verlieren und seine Hand nur heißt mit einer Bewegung die Umstehenden sich zurücke ziehen. Noch hat er nicht gesprochen, aber seine irren Gebehrden verrathen den Kampf seiner Seele, und wann er im letzten Aufzug Jocasta mit dem Ausruf verläßt:

Ja, Lajus ist dein Vater und ich bin dein Sohn!

so wähnt man den Tartarus sich öffnen zu sehen, zu dem das Unheilfrohe Schicksal die Sterblichen hinabreißt.

In Andromache, als Hermione außer Sinnen den Orestes beschuldigt, den Pyrrhus meuchlings, ohne ihre Beistimmung, gemordet zu haben, antwortet Orestes:

Befahlst du nicht
Du selbst an diesem Ort mir seinen Tod?

Lekain soll bei diesen Versen auf jede Sylbe Nachdruck gelegt haben, als wolle er Hermionen alle Umstände des von ihr erhaltenen Befehles zurükkerufen. Dies ginge bei einem Richter an, bei der Frau aber, die man liebt, muß der Schmerz, sie ungerecht und grausam zu finden, das Einzige seyn, was die Seele erfüllt, und so faßt es Talma; ein Schrei löset sich aus Orestes Herz, er spricht die ersten Worte mit Kraft, die folgenden mit zunehmender Ermattung; seine Arme sinken, die Blässe des Todes überzieht schnell sein Gesicht, und in dem Maaße seiner Entkräftnng nimmt die Rührung zu in den Seelen der Zuschauer.

Die Weise, wie Talma den folgenden Monolog vorträgt, ist wunderbar schön. Bei den Worten:

Ungern ermord' ich den verehrten Fürsten,

flößt die Art Tugend, die in die Seele Orests zurückkehrt, um sie zu zerreißen, ein Mitleid ein, das selbst der genialische Dichter nicht ganz voraus berechnen konnte. Fast alle großen Schauspieler haben sich an Orestes Wahnsinn versucht, hier ist es aber besonders, wo der Adel des Gebehrden- und Mienenspiels zu der Wirkung der Verzweifelung vieles hinzufügt, desto furchtbarer ist die Macht des Schmerzes, wenn sie sich selbst in der Ruhe und Würde einer schönen Natur offenbart.

In den Stücken, deren Stoff aus der römischen Geschichte entlehnt ist, entfaltet Talma ein ganz verschiedenartiges und nicht minder hervorstechendes Talent. Man versteht den Tacitus besser, wenn man ihn in der Rolle des Nero gesehen hat. Er zeigt darin den erstaunlichen Scharfsinn seines Geistes; denn nur durch Geist vermag ein rechtschaffener Mann die Symptome der Verderbtheit zu fassen. Dennoch scheint er mir in den Rollen, bei denen man gerne den von ihm ausgedrückten Empfindungen sich hingeben mag, eine noch größere Wirkung hervorzubringen. Er hat zuerst du Belloy's Bayard den Dienst erzeigt, ihn nicht wie einen Großthuer zu nehmen, wie es die andern Schauspieler thun zu müssen glaubten, und Dank sey es Talma, dieser aufschneiderische Held ist wieder in der Tragödie schlicht und einfach, wie in der Geschichte, geworden. In dieser Rolle erinnert Talma durch sein Kostüm und durch seine einfachen und gesammelten Gebehrden an die Ritter-Statuen, die man in den alten Kirchen sieht, und man erstaunt, daß ein Mann, der das Gefühl der antiken Kunst in so hohem Grade besitzt, sich auch in den Charakter des Mittelalters zu versetzen wisse.

Talma spielt manchmal in einer Tragödie arabischen Stoffes von Dücis, in Abuffar, die Rolle des Pharan. Viele entzückende Verse verbreiten über diese Tragödie einen großen Reiz. Die Farben des Orients, die träumende Schwermuth des südlichen Asiens, das Düstere eines Himmelstriches, wo die Sonne die Natur verzehrt, anstatt sie zu verschönern, blicken auf eine bewunderungswürdige Weise aus diesem Gedichte hervor. Derselbe Talma, Grieche, Römer, Ritter, ist ein Araber der Wüste, voller Kraft und Liebe. Wie gegen die Glut

der Sonnenstrahlen ist sein Blick verschleiert, in seinen Gebehrden wechseln zum Erstaunen Trägheit und Ungestüm. Bald drückt ihn das Schicksal nieder, bald sieht man ihn mächtiger als die Natur selbst, über die er zu triumphiren scheint. Verschlossen trägt er in seinem Busen die Leidenschaft die ihn verzehrt, und deren Gegenstand ein Weib ist, die er für seine Schwester hält. Sein unsicherer Gang läßt denken, daß er sich selber zu entfliehen sucht. Seine Augen wenden sich von der Geliebten ab, seine Hände stoßen das Bild zurück, das stets ihm vorschwebt, und wenn er endlich Salena an sein Herz drückt mit dem bloßen Wort „mich friert" so drückt er zugleich den Schauder der Seele und die verzehrende Glut aus, die er verheelen will.

Man kann in den Stücken Shakespears, wie sie Dûcis für unsere Bühne bearbeitet hat, viele Fehler rügen: doch müßte man sehr ungerecht seyn, um nicht auch darinnen die größten Schönheiten anzuerkennen. In seinem Herzen trägt Dûcis sein dichterisches Genie, und da ist es am guten Ort. Talma spielt seine Stücke als ein Freund des schönen Talentes dieses würdigen Greises. Im französischen Macbeth wird die Hexenscene bloß erzählt; man muß Talma sehen, wie er das Gemeine und Bizarre zugleich in den Reden der Hexen nachzuahmen sucht und dennoch bei dieser Nachahmung die ganze Würde, die unsre Bühne heischt, behauptet.

Es riefen wechselnd sich, bezeugten sich
Ihr Wohlgefallen diese Ungeheuer
Mit unverstandnen Lauten. An den Mund
Geheimnißvoll den Finger drückend, traten
Sie näher, deuteten auf mich und lachten
So grimmig wild. Ich redete sie an —
Sie wichen in die Finsterniß zurück.
Ein Zepter trug die Eine, einen Dolch

Die Andre, giftgeschwollen schlang in Kreisen
Sich eine Natter in der Dritten Hand.
Und diesen Hallen zu in schnellem Flug
Entrückt sie, durch die Luft, ertönte noch
Der Gruß mir von den Scheidenden, du wirst
Die Krone tragen!

Die leise geheimnißvolle Stimme, mit der der Künstler diese Verse aussprach, seine Art, den Finger an den Mund zu legen, wie die Bildsäule des Stillschweigens; sein Blick, der bei einer grauenvollen Erinnerung sich veränderte; alles mußte zu der Schilderung einer Gattung des Wunderbaren beitragen, die auf unserer Bühne neu war, und von der keine Ueberlieferung einen Begriff geben konnte.

Othello hat jüngst auf unserer Bühne kein Glück gemacht. Es scheint als ob Orosman den Othello gut zu verstehen hindere. Aber wenn Talma dieses Stück spielt, so ergreift der fünfte Aufzug eben so sehr, als geschähe der Mord vor unsern Augen. Ich habe Talma die letzte Scene mit seiner Frau, deren Stimme und Figur so gut für die Rolle Desdemona's passen, in einem Zimmer spielen sehen. Er strich nur die Hand über sein Haar und zog die Stirne in Falten — der Mohr stand da, und zwei Schritt von ihm erfaßte ein Schrecken die Seele, als hätten ihn alle Blendwerke der Schaubühne umringt.

Hamlet ist unter den Tragödien fremder Gattung sein Triumph. Auf der französischen Bühne sieht der Zuschauer den Geist des alten Königes nicht, die ganze Erscheinung geht auf Talmas Gesichte vor, und wahrlich sie ist also nicht minder furchtbar. Als mitten in einem ruhigen und düsteren Gespräch er plötzlich den Geist gewahr wird, verfolgt man dessen Bewegungen alle in den Augen die ihn anstarren, und man bezweifelt die Gegen-

wart eines Gespenstes nicht, wenn sie ein solcher Blick bezeugt.

Im dritten Act, als Hamlet allein auftritt, und in schönen französischen Versen das berühmte Monolog to be or not to be spricht:

„Sterben — Schlafen
Schlafen — vielleicht auch träumen — ja da liegts;
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehn, das ist die Rücksicht
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen."

Talma machte nicht eine Bewegung, er schüttelte nur bisweilen den Kopf, um Erde und Himmel über den Tod zu befragen. Der Ernst der Betrachtung nahm sein ganzes Wesen in Anspruch und sein Körper war regungslos; man sah in der Mitte einer schweigenden Menge einen Menschen das Denken über das Loos der Sterblichen befragen, — von den dort Versammelten werden in wenigen Jahren keine mehr am Leben sein, aber andere an ihrer Stelle werden in denselben Zweifeln schwanken und wie sie in den unergründeten Abgrund tauchen.

Als Hamlet seiner Mutter zumuthet, bei der dargehaltenen Urne, welche die Asche ihres Gemahls in sich schließt, zu schwören, sie sey an dessen Tod unschuldig: so schwankt sie, verwirrt sich, und gesteht endlich das Verbrechen, dessen sie sich bewußt ist. Dann zückt Hamlet den Dolch, den sein Vater ihm befiehlt, in die Mutterbrust zu tauchen; im Begriff aber zuzustoßen, siegen Zärtlichkeit und Mitleid. Er wendet sich gegen den Geist seines Vaters und ruft aus: „Gnade! Gnade! mein Vater." Aus dem Herzen drängen sich in dem Laut alle Regungen der Natur, und sich der ohnmächtigen Mutter zu Füßen werfend,

sagt er ihr die zwei Verse, unerschöpflichen Mitleids voll.

Die That ist furchtbar, scheußlich, unerhört
Doch übersteigt sie nicht des Himmels Huld."

Man kann endlich nicht Talma nennen, ohne an Manlius erinnert zu werden. Dieses Stück machte auf dem Theater wenig Glück, der Stoff ist der des geretteten Venedigs von Otway, in die römische Geschichte übertragen. Manlius verschwört gegen den römischen Senat, er eröffnet sein Geheimniß Servilius, den er seit funfzehn Jahren liebt. Er eröffnet es ihm, des Mißtrauens seiner anderen Freunde ungeachtet, die Manlius Schwachheit und seine Liebe zu seiner Gattin, der Tochter des Consuls, fürchten. Der Erfolg rechtfertiget ihren Verdacht. Manlius kann seiner Frau nicht verhehlen, daß das Leben ihres Vaters bedroht wird, und sie eilet, es ihm zu offenbaren. Manlius wird verhaftet, seine Anschläge entdeckt, und der Senat verdammt ihn, von dem tarpejischen Felsen gestürzt zu werden. Man hatte wohl kaum vor Talma in diesem schwach versifizirten Stück die leidenschaftliche Freundschaft von Manlius zu Servilius wahrgenommen; als ein Zettel von dem mitverschworenen Rutilius anzeigt, daß das Geheimniß verrathen ist, und durch Servilius verrathen, tritt Manlius auf, diesen Zettel in der Hand, nähert sich seinem strafbaren Freunde, den die Reue schon foltert, und, ihm die Zeilen zeigend, die ihn anklagen, fragt er ihn, „was sagst du dazu?" Ich frage alle die, die diese Worte von ihm gehört haben, können je Mienen-Spiel und Ton mehr verschiedenartige Regungen zugleich ausdrücken? Diesen Grimm, den eine innere Regung des Mitleids erweicht, diesen Zorn, den die Freundschaft

bald erhöht und bald schwächt, wer konnte sie anders verständlich darthun, als der Ton, der unmittelbar, ohne Dazwischenkunft der Worte, aus der Seele in die Seele dringt. Manlius zückt den Dolch, um Servilius zu durchboren, er sucht sein Herz und zittert es zu treffen. Die Erinnerung so vieler Jahre, während deren er Servilius liebte, zieht wie ein Nebelflor von Thränen zwischen seine Rache und seinen Freund.

Man hat weniger von dem fünften Aufzug gesprochen, und vielleicht ist Talma darin unvergleichlicher noch, als in dem vierten. Servilius hat allem getrotzt, zur Sühne für seine Schuld und um Manlius zu retten. Er hat im tiefsten Herzen beschlossen, das Loos seines Freundes, wenn dieser untergeht, zu theilen. Der Schmerz des Manlius ist durch Servilius Reue gelindert, doch will er ihm nicht gestehen, daß er ihm seinen argen Verrath verzeihe, aber verstohlen ergreift er seine Hand und nähert sie seinem Herzen, unwillkührlich suchen seine Bewegungen den strafbaren Freund, den er noch vor dem letzten Scheiden umarmen will. Wenig, fast nichts, im Gedichte konnte diese ausnehmende Schönheit einer liebenden Seele andeuten, der eine langgenährte Liebe noch heilig ist, nachdem Verrath sie zertrümmert hat. — Die Rollen Pedro's und Jaffieri's im englischen Stücke deuten diese Situation mit großer Kraft an. Unsrer französischen Tragödie weiß Talma die Kraft, die ihr abgeht, zu geben, und nichts macht seiner Kunst mehr Ehre, als die Wahrheit, mit der er das Unüberwindliche in der Freundschaft ausdrückt. Wo Leidenschaft geliebt, kann Leidenschaft hassen, aber wo die heilige Uebereinstimmung der Seelen das Band geknüpft hat, scheint selbst Frevel es nicht vernichten zu können, und man erwartet die

Reue

Neue, wie nach einer langen Abwesenheit die Rückkehr.

Indem ich von Talma mit einiger Ausführlichkeit gesprochen, glaube ich nicht, mich bei einem diesem Werke fremden Gegenstande verweilt zu haben. Dieser Künstler theilt im möglichsten Maße, der französischen Tragödie mit, wovon, sey es mit Recht oder mit Unrecht, die Deutschen ihr vorwerfen, daß es ihr mangle, nämlich Eigenthümlichkeit und Natur. Er weiß in den verschiedenen Stücken, worin er spielt, fremde Sitten-Characteristik darzustellen, und kein Schauspieler hat je durch einfachere Mittel gewaltiger zu wirken sich erkühnt. In seiner Declamation sind Shakespeare und Racine künstlerisch verbunden, warum sollten nicht auch die dramatischen Dichter versuchen, in ihren Dichtungen zu vereinen, was dem darstellenden Künstler in seinem Spiele zu verschmelzen so vortrefflich glückte?

Acht und Zwanzigstes Capitel.

Von den Romanen.

Von allen Erdichtungen sind die Romane die leichteste; es giebt also keine Bahn, in welcher die Schriftsteller der neueren Nationen sich mehr versucht hätten. Der Roman bildet, so zu sagen, den Uebergang zwischen dem wirklichen Leben und dem eingebildeten. Die Geschichte eines Jeden ist bis auf wenige Modificationen ein Roman, der große Aehnlichkeit mit denen hat, welche im Druck

erscheinen; und persönliche Zurückerinnerungen ersetzen nicht selten die Erfindung. Man hat dieser Gattung größere Wichtigkeit dadurch geben wollen, daß man die Poesie, die Geschichte und die Philosophie, hinein gemischt hat; allein mir scheint es, als ob man sie dadurch nur entstelle. Moralische Reflexionen und leidenschaftliche Beredsamkeit können in Romanen Platz finden; aber das Interesse der Situationen muß immer das erste Triebrad in Werken dieser Art bleiben, und nichts kann dessen Stelle ersetzen. Ist die theatralische Wirkung die unumgängliche Bedingung jedes aufgeführten Dramas, so kann eben so gewiß ein Roman weder ein gutes Werk, noch eine glückliche Dichtung seyn, wenn er nicht eine lebhafte Neugierde einflößt. Vergeblich würde man diesen Mangel durch geistreiche Digressionen ersetzen wollen, die getäuschte Erwartung der Belustigung würde eine unüberwindliche Langeweile verursachen.

Die große Menge der in Deuschland erschienenen Liebes-Romane hat den Mondschein, die Harfen, welche des Abends im Thale ertönen, und alle die Mittel, wodurch man das Gemüth sonst noch einwiegt, ein wenig lächerlich gemacht; bei dem allen ist in uns eine natürliche Anlage, welche bei dieser leichten Leserei ihre Rechnung findet, und die Sache des Genie's ist es, sich dieser Anlage zu bemächtigen, die man vergeblich bekämpfen würde. Er ist so schön, zu lieben und geliebt zu werden, daß dieser Hymnus des Lebens bis ins Unendliche modulirt werden werden kann, ohne daß das Herz darüber ermattet. Auf gleiche Weise kommt man immer auf einen Gesang zurück, der durch glänzende Noten verschönert ist. Ich mag indeß nicht leugnen, daß selbst die allerreinsten Romane Böses stiften; sie haben uns von den in-

nersten Geheimnissen unseres Herzens allzuviel aufgedeckt; man kann zuletzt nichts mehr fühlen, ohne sich zu erinnern, daß man es bereits gelesen habe, und alle Schleier des Herzens sind zerrissen. Nie würden die Alten ihr Gemüth zum Gegenstand einer Erdichtung gemacht haben: Es blieb ihnen ein Allerheiligstes übrig, in welches mit eigenen Blicken einzudringen sie gefürchtet haben würden. Indeß, wenn einmal die Gattung der Romane gestattet wird, so bedarf es des Interesse; dies ist, wie Cicero von der Action des Redners sagt, „die dreimal nöthige Bedingung."

Die Deutschen sind, wie die Engländer, sehr fruchtbar an Romanen, welche das häuliche Leben mahlen; aber die Sittengemählde sind in den englischen Romanen zierlicher, und mannigfaltiger in den deutschen. Trotz der Unabhängigkeit der Charactere giebt es in England eine allgemeine Art des Seyns, welche von der guten Gesellschaft gegeben wird. Hiervon findet sich in Deutschland keine Spur. Von den auf unsere Gefühle und unsere Sitten gegründeten Romanen, welche unter den Büchern den Rang der beliebtesten Schauspiele einnehmen, könnten mehrere angeführt werden; allein keiner reicht an den Werther, der in der That nicht seines Gleichen hat Man sieht, was Göthe's Genie herborbringen konnte, als es noch von Leidenschaft voll war. Es heißt, daß er auf dieses Werk seiner Jugend wenig Werth lege; jene Gluth der Einbildungskraft, die ihn für den Selbstmord beinahe begeistert hatte, mag ihm jetzt tadelnswerth scheinen. Ist man noch sehr jung und hat die Entwürdigung unseres Wesens noch in nichts begonnen; so erscheint das Grab leicht als ein poetisches Bild, als ein Schlummer, umgeben von knieenden Gestalten, die uns beweinen. Man ist nicht mehr so in der Mitte des

Lebens, und man begreift alsdann, warum die Religion, diese Wissenschaft unseres Herzens, das Grausenerregende des Mordes, der gewaltsamen Verfügung über uns selbst, beigemischt hat.

Göthe würde indeß sehr Unrecht haben, wenn er auf das bewundernswürdige Talent, das sich im Werther offenbart, mit Stolz herabsehen wollte. Nicht blos die Leiden der Liebe, sondern auch die Krankheiten der Einbildungskraft in unserem Jahrhundert, hat er darzustellen gewußt: diese Gedanken, die sich in unserem Geiste drängen, ohne daß man sie in Willens-Acte zu verwandeln vermag. Der seltsame Contrast eines Lebens, das bei weitem eintöniger ist, als das der Alten, und einer innern Existenz, welche bei weitem belebter ist, verursacht eine Art von Betäubung, gleich der, die man am Rande eines Abgrundes empfindet, und die Ermüdung, die man, nach einer langen Beschauung, in sich wahrnimmt, kann uns leicht zum Herabsturz fortreißen. Göthe hat mit diesem, in seinen Resultaten so philosophischen Gemählde der Unruhen des Gemüths, eine zwar einfache, aber dem Interesse nach wunderbare, Fiction zu verbinden gewußt. Wenn man in allen Wissenschaften für nöthig erachtet hat, die Augen durch äußerliche Zeichen zu treffen, ist es dann nicht natürlich, das Herz zu gewinnen, um große Gedanken einzuprägen?

Romane in Briefen setzen immer mehr Empfindung als Thatsachen voraus. Nie würden die Alten auf den Einfall gerathen seyn, ihren Dichtungen diese Form zu geben; erst seit zwei Jahrhunderten hat sich die Philosophie so bei uns eingeschlichen, daß die Zergliederung dessen, was man empfindet, einen so großen Raum in den Büchern einnimmt. Diese Manier, Romane zu schreiben,

ist unstreitig minder poetisch, als die, welche gänzlich in Erzählungen besteht; allein der menschliche Geist ist gegenwärtig bei weiten weniger lüstern nach Begebenheiten, wären sie auch noch so glücklich ersonnen, als nach Bemerkungen über das, was in unseren Herzen vorgeht.

Diese Hinneigung hängt mit den großen intellectuellen Veränderungen zusammen, welche in dem Menschen Statt gefunden haben. Im Allgemeinen strebt er immer mehr dahin, sich in sich selbst zurückzuziehen. Im Innersten seines Wesens sucht er die Religion, die Liebe und den Gedanken.

Mehrere deutsche Schriftsteller haben Gespenster- und Hexengeschichten gefördert, und glauben, es sey mehr Talent in Erfindungen dieser Art, als in einem Roman, der auf einen Umstand des gemeinen Lebens gegründet ist. Dies alles ist recht hübsch, wenn man durch natürliche Anlagen dazu bewogen wird. Indeß, zum Vortrag des Wunderbaren werden Verse erfordert, indem die Prosa dazu nicht ausreicht. Stellen die Erdichtungen Jahrhunderte und Länder dar, welche von denen, worin wir leben, sehr verschieden sind, so muß der Zauber der Poesie das Vergnügen ergänzen, welches die Aehnlichkeit mit uns gewähren würde. Die Poesie ist der beflügelte Vermitler, welcher vergangene Zeiten und fremde Nationen in eine erhabene Region versetzt, wo die Bewunderung die Stelle der Sympathie vertritt.

Ritter-Romane giebt es in Deutschland in großer Fülle. Allein man hätte sie gewissenhafter an die alten Traditionen anknüpfen sollen. Jetzt erst fängt man an, diese kostbaren Quellen aufzusuchen, und in einem Buche, das Buch der Helden genannt, hat man viele Abentheuer, mit Kraft und Einfalt erzählt, gefunden. Die Farbe

dieses Stils und diese alten Sitten beizubehalten ist von großer Wichtigkeit; denn sonst verlängert man durch die Zergliederung der Empfindungen, die Erzählungen jener Zeiten, wo Ehre und Liebe auf das menschliche Herz gerade so wirkten, wie das Schicksal bei den Alten d. h. ohne daß man über die Bewegungsgründe seiner Handlungen nachdachte und ohne daß eine Ungewißheit gestattet war.

Die philosophischen Romane haben seit einiger Zeit bei den Deutschen allen übrigen den Rang abgelaufen. Sie haben indeß keine Aehnlichkeit mit den französischen in dieser Gattung. Das heißt: sie sind nicht, wie in Voltaire, eine allgemeine Idee, die man durch ein Factum in Form eines Apologs ausspricht, sondern ein ganz unpartheiisches Gemählde des menschlichen Lebens; ein Gemählde, in welchem kein leidenschaftliches Interesse vorherrscht. Verschiedene Situationen folgen sich in allen Rangordnungen, in allen Ständen und in allen Umständen, und der Schriftsteller ist da, um sie zu erzählen. So hat Göthe seinen Wilhelm Meister gedacht; ein Werk, das in Deutschland sehr geschätzt wird, sonst aber wenig gekannt ist.

Wilhelm Meister ist voll von scharfsinnigen und geistreichen Erörterungen; man könnte daraus ein philosophisches Werk vom ersten Range machen, wenn sich nicht eine Roman-Intrigue einmischte, deren Anziehungskraft nicht aufwiegt, was darüber verloren geht. Man findet darin sehr feine und sehr umständliche Schilderungen von einer gewissen Classe der Gesellschaft, die in Deutschland weit zahlreicher ist, als in allen anderen Ländern; eine Classe, in welcher sich Künstler, Schauspieler und Abentheurer mit Bürgern, die ein unabhängiges Le-

ben lieben, und mit großen Herren, welche die Künste zu beschützen glauben, vermischen. Besonders betrachtet, ist jedes dieser Gemählde bezaubernd; aber in dem Ganzen des Werks giebt es kein anderes Interesse, als das, die Meinung Göthe's über jeden Gegenstand zu erfahren. Der Held seines Romans ist ein überlästiger Dritter, den er, man weiß nicht warum, zwischen seinen Leser und sich gestellt hat.

Eine reizende Episode windet sich mitten durch diese Personen hindurch, die geistreicher sind als bedeutend, dieser Situationen, die weniger hervorstechend als natürlich sind, und vereinigt in sich, öfters im Buche wiederkehrend, alles Interesse, das nur Göthes Talent, durch Wärme und Eigenthümlichkeit, hervorzubringen vermag. Ein junges Italienisches Mädchen ist ein Kind der Liebe, einer furchtbar verbrecherischen Liebe, die einen Mann hingerissen hat, den seine Schwüre zum Dienste Gottes geweiht haben. Nach ihrer Ehe entdecken die schon so sehr strafbaren Gatten daß sie Geschwister sind, und Blutschande ist für sie die Strafe des Meineides. Wahnsinn befällt die Mutter, und der Vater durchirrt die Welt als ein Elender, der nirgends einen Zufluchtsort begehrt. Seiltänzer entführen die unglückliche Frucht dieser verderblichen Liebe, die von ihrer Geburt an Schutzlos war, und unterweisen sie bis ins zehnte Jahr in den elenden Spielen, womit sie ihre Nahrung erwerben. Gerührt von den Mißhandlungen, die das Mädchen erduldet, nimmt sie Wilhelm in den Knabenkleidern, die sie immer getragen hat, in seinen Dienst, und nun entfaltet sich in diesem außerordentlichen Wesen eine wundersame Mischung von Kindlichkeit und Tiefe, von Ernst und Phantasie. Leidenschaftlich wie die Italienerinnen,

schweigsam und ausharrend wie nachdenkliche Charactere, scheinet das Wort nicht ihre Sprache zu seyn. Die wenigen Worte die sie dennoch redet, sind feierlich, und entsprechen Gefühlen die viel gewaltiger sind als ihr Alter und deren Geheimniß sie selber nicht besitzt. Sie hängt an Wilhelm mit Liebe und Ehrfurcht, sie dient ihm wie ein treuer Knecht, und liebt ihn, wie ein leidenschaftliches Weib. Es scheint, daß sie, in ihrem stets unglücklichen Leben, die Kindheit nie gekannt hat, und daß ihre Leiden im natürlichen Alter der Freude ihr Daseyn einem einzigen Gefühle widmen, in welchem das Schlagen ihres Herzens anhebt und aufhört.

Mignon ist geheimnißvoll wie ein Traum, sie ergießt ihre Sehnsucht nach Italien in entzückende Verse, die Jedermann in Deutschland auswendig weiß. „Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?" Endlich zerbricht die Eifersucht, ein für dies so zarte Wesen zu gewaltiges Gefühl, das arme Kind, gegen welches der Schmerz ankämpfte, bevor es mit Alter und Kraft dawider zu ringen gerüstet war. Man müßte jeglichen Zug dieses unvergleichlichen Bildes wiedergeben, um den ganzen Eindruck, den es hervorbringt, verständlich zu machen. Man kann sich nicht ohne Rührung die geringsten Bewegungen dieses jungen Mädchens denken. In ihr liegt, ich weiß nicht welcher Zauber der Einfalt, der Abgründe des Gedankens und des Gefühles ahnden läßt. Es ist, als höre man in der Tiefe ihrer Seele den Sturm erbrausen, selbst da, wo kein Wort, kein Wink, der unaussprechlichen Bangigkeit, die wir um sie fühlen, Grund zu geben scheint.

Man bemerkt in Wilhelm Meister, dieser herrlichen Episode ungeachtet, das seltsame System,

das sich seit einiger Zeit in der neuen deutschen Schule entwickelt hat. Die Erzählungen der Alten und selbst ihre Gedichte, wie belebt sie auch in ihrem Wesen sind, sind ruhig in der Form, und man hat sich eingeredet, die Neuern würden wohl thun, die Ruhe der Alten nachzuahmen. Aber was die Theorie in Werken der Phantasie gebietet, gelingt nicht leicht in der Ausübung. Ereignisse, wie die der Ilias, vermögen durch sich selbst zu fesseln, und das Bild wirkt um so mächtiger, als die eigene Empfindung des Verfassers weniger durchblickt. Versucht man aber die Ereignisse eines Romans mit der unpartheiischen Ruhe Homers aufzuzeichnen, so kann man keine hinreißende Wirkung hervorbringen.

Dieser Fehler ist wie mich dünkt, in den Wahlverwandschaften, einem Roman, den Göthe vor kurzem herausgegeben hat, zu rügen. Glückliche Gatten haben sich aufs Land zurückgezogen; der Freund des Mannes und die Nichte der Frau, werden ihre Einsamkeit mit ihnen zu theilen eingeladen. Der Freund verliebt sich in die Frau, und der Mann in das junge Mädchen. — Dieser faßt den Gedanken, seine Ehe trennen zu lassen, um sich mit der Geliebten zu verbinden, und das Mädchen ist bereit, in diesen Plan einzuwilligen. Unglückliche Ereignisse bringen sie zu dem Gefühle der Pflicht zurück, sobald sie aber die Nothwendigkeit erkennt, ihre Liebe aufzuopfern, tödtet sie der Schmerz, und der Geliebte folget ihr bald nach.

Die Uebersetzung der Wahlverwandschaften hat in Frankreich kein Glück gemacht, weil sich diese Dichtung im Ganzen nicht scharf ausspricht, und man ihren Zweck nicht erkennt. Diese Ungewißheit ist in Deutschland kein Tadel. Da die Ereignisse der wirklichen Welt öfters nur schwan-

kende Resultate darbieten, läßt man sich in den Romanen, die sie schildern, dieselben Widersprüche und Zweifel gefallen. Man findet zwar in diesem Werke eine Menge Gedanken und scharfsinnige Beobachtungen, aber das Interesse stockt oft, und man findet im Romane fast so viele Lücken als im gemeinen Leben des Menschen selbst. Doch darf ein Roman nicht Memoiren gleichen; alles fesselt in dem, was wirklich da gewesen, aber Dichtung kann nur wie Wahrheit wirken, indem sie die Wahrheit übertrifft; indem sie nehmlich mehr Kraft, mehr Einheit, mehr Handlung, als die Wirklichkeit darlegt.

Die Beschreibung des Gartens des Barons und der von der Baronin darin gemachten Verschönerungen nimmt mehr als ein Drittheil des Buches ein, und man geht mit Mühe von da aus, um sich dem tragischen Eindruck der Catastrophe hinzugeben. Der Untergang der Helden der Geschichte erscheint nur als ein zufälliges Ereigniß, weil man nicht lange vorher im Herzen vorbereitet ist, ihr Leid mit zu empfinden. Dieses Werk bietet eine seltsame Mischung des gemächlichen Lebens und der stürmischen Gefühle dar. Mit Schönheitssinn und Kraft schreitet der Dichter der größten Wirkung entgegen, und wendet sich plötzlich davon ab, als wäre es der Mühe nicht werth, sie hervorzubringen. Man sollte denken, daß ihm die Rührung schmerzlich sey, und daß er aus Trägheit des Herzens die Hälfte seines Talents unterdrücke, aus Furcht sich selber wehe zu thun, indem er die anderen erweicht.

Eine wichtigere Frage betrifft die Moralität dieses Werkes. Ist nehmlich der Eindruck, den es zurückläßt, der Vervollkommnung der Seele förderlich? In dieser Hinsicht kommen die Ereignisse

und der Ausgang einer Dichtung in keinen Betracht. Es ist zu bekannt, daß sie in der Willkühr des Dichters stehen, als daß sie Jemandes Gewissen erwecken könnten. Die Moralität eines Romans liegt also bloß in den Empfindungen, die er erregt. Es ist nicht zu leugnen, daß in Göthes Werk eine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens dargelegt wird, sie ist aber von einer niederschlagenden Art. In dieser Darstellung erscheint das Leben als ziemlich gleichgültig, wie man es eben hinbringt, düster dem, der es ergründen will, dem angenehm, der ihm ausweicht, und manchen moralischen Krankheiten unterworfen, die man, wenn es sein kann, heilen, wo nicht, daran untergehen muß. Leidenschaften sind da, Tugenden sind da, es wollen welche behaupten, man solle die einen durch die andern bekämpfen, und wieder andere versichern, es sey unthunlich. Seht und richtet, scheint der Verfasser zu sagen, der partheilos die Gründe aufzeichnet, die das Loos bald für und bald wider jede Ansicht an die Hand giebt.

Man denke sich aber keinesweges, daß diese Zweifelsucht von der materialistischen Tendenz des achtzehnten Jahrhunderts herrühre: Göthes Ansichten sind ungleich tiefer, nicht aber tröstender für die Seele. Man erkennt in seinen Schriften eine verschmähende Philosophie, die dem Guten wie dem Bösen sagt: es soll sein, weil es ist, und einen außerordentlicher Geist, der alle übrigen Gaben überragt, und selbst des Talents überdrüßig wird, weil es ihm zu partheiisch dünkt. Was endlich diesem Romane vorzüglich fehlt, ist ein festes und bestimmtes religiöses Gefühl. Die Hauptpersonen geben sich mehr dem Aberglauben als dem Glauben hin, und man erkennt, daß in ihrem Herzen

die Religion, so wie die Liebe, nur die Frucht der Umstände sind und gleichen Wechsel mit ihnen unterworfen.

Der Verfasser zeigt sich im Gange dieses Werkes zu unbestimmt. Die Figuren die er zeichnet, und die Meinungen die er andeutet, lassen in der Erinnerung nur schwankende Spuren zurück. Man muß es gestehen, zuweilen wird durch vieles Denken in unserer tiefsten Seele alles erschüttert, aber ein Mann von Genie wie Göthe, soll seinen Bewunderern zu einem Führer werden, zu einer sicherern Fahne. Es ist für ihn nicht mehr an der Zeit, zu zweifeln, nicht in beide Schaalen der Wage scharfsinnige Gedanken zu legen, er muß sich dem Zutrauen, der Begeisterung hingeben, der Bewunderung die die ewige Jugend der Seele fortdauernd in uns selbst bewahren kann. Das ist der goldene Zweig der nicht welkt, und der Sybille den Eingang der elysäischen Felder zusichert.

Tieck verdient in mehreren Dichtungsarten angeführt zu werden, er ist Verfasser eines Romans, der für den Leser bezaubernd ist. Die Ereignisse sind im Sternbald in geringer Anzahl und nicht einmal bis zur Auflösung geführt, doch kann man wohl nirgends eine reizendere Schilderung des Künstlerlebens finden. Der Dichter versetzt seinen Helden in die schöne Zeit der Künste, und macht ihn zum Schüler Albrecht Dürers und Zeitgenossen Raphaels. Er läßt ihn durch verschiedene Länder Europa's reisen, und mahlt mit einem unbekannten Zauber die Lust, die der an äußerlichen Gegenständen finden muß, welcher keinem Lande, keinem Verhältniß ausschließlich angehört, und frei durch die Natur wandelt, um in ihr Begeisterung und Vorbilder zu suchen. Dieses wandelnde und zugleich träumerische Leben kann nur in Deutsch-

land ganz empfunden werden. Wir beschreiben immer in unsern Romanen die Sitten und geselligen Verhältnisse; aber in dieser Phantasie, die über die Erde, die sie durchstreift, erhaben schwebt, und nicht in das wirkliche Interesse der Welt eingeht, liegt ein großes Geheimniß des Glückes.

Fast immer verweigert das Schicksal den armen Sterblichen ein glückliches Loos, und Verhältnisse und Umstände, die sich nach ihren Wünschen fügen; doch ist ihnen mehrstens der Augenblick hold, und die Gegenwart, wenn man sie von der Erinnerung und von der Ahndung befreien kann, ist immer noch die beste Zeit des Menschen. In diesem Genusse des Augenblickes, der das Leben des Künstlers ausmacht, liegt also eine sehr weise, poetische Philosophie. Die neuen Prospecte der Landschaft und die Beleuchtung, die sie verherrlicht, sind flüchtige Begebenheiten für ihn, die mit Vergangenheit und Zukunft nichts zu theilen haben. Die Regungen des Herzens entfremden uns dem Bilde der Natur und man erstaunt, indem man Tiecks Roman liest, über alle Wunder, die uns ungeahndet umringen.

Mehrere der Gedichte, die der Verfasser der Geschichte eingeflochten hat, sind wahre Meisterwerke. Verse, einem französischen Roman beigemischt, unterbrechen in der Regel das Interesse, und zerstören die Harmonie des Ganzen. Nicht also im Sternbald. Es ist an sich eine so poetische Dichtung, daß die Prosa darin wie ein Recitativ erscheint, das dem Gesang folgt oder ihn vorbereitet. Ein Gedicht über die Rückkehr des Frühlings ist berauschend, wie die Natur selbst in dieser Jahreszeit. Tausendgestaltig wird die Kindheit dargestellt. — Der Mensch, die Pflanzen, die Erde, der Himmel, alles so jung, so reich an Hoffnung; — man sollte

meinen, daß der Dichter die ersten schönen Tage und die ersten Blumen besinget, welche die neuerschaffene Erde schmückten.

Die französische Literatur hat mehrere komische Romane aufzuweisen, unter welchen Gil-Blas einer der ausgezeichnetsten ist. — Ich glaube nicht daß die Deutschen ihm ein Werk entgegen zu setzen hätten, wo mit gleichem Witze und gleicher Laune über die Dinge des Lebens gescherzt werde. Sie haben kaum eine wirkliche Welt, wie könnten sie schon mit derselben ihr Spiel treiben? Der ernste Witz, der nichts bespottet, belustigt ohne es zu wollen, und, ohne selbst zu lachen, Lachen erregt, was mit einem Wort die Engländer humour nennen, ist auch in mehreren deutschen Schriften einheimisch, welche aber zu übersetzen unmöglich ist. — Wenn der Witz im glücklich durchgeführten Ausdruck eines philosophischen Gedankens liegt, wie im Gulliver von Swift, so läßt er sich ungefährdet in eine andere Sprache übertragen; aber der Tristram Shandy von Sterne verliert im Französischen fast alle Anmuth. Der Witz, der in den Formen der Sprache beruht, sagt vielleicht ungleich mehr zu, als die Gedanken; und dennoch läßt sich die so lebhafte Wirkung von so zarten Mitteln auf Fremde keinesweges übertragen.

Claudius zeichnet sich unter den deutschen Schriftstellern durch jenen Nationalwitz aus, der einen ausschließlichen Erbtheil jeglicher Literatur bildet. Er hat eine Sammlung einzelner kleiner Schriften verschiedenen Inhalts herausgegeben, unter welchem einige von schlechtem Geschmack und andere unbedeutend sind; aber die Eigenthümlichkeit und die Wahrheit, die darinnen herrscht, verleihen den geringfügigsten Dingen Reiz. Er weiß mit einer anscheinend einfachen und manchmal so-

gar gemeinen Schreibart, durch Aufrichtigkeit des Gefühls bis ins tiefste Herz zu dringen. Er bewegt zu Thränen, wie zum Lachen, weil er Mitgefühl erregt, und uns an dem, was er selbst empfindet, einen Bruder und Freund zu erkennen giebt. Von Claudius Schriften läßt sich kein Auszug geben, sein Talent wirkt unmittelbar wie Gefühl, und man muß ihn selbst empfunden haben, um darüber sprechen zu können. Er gleicht den Malern der Flamändischen Schule, die sich manchmal bis zur Darstellung des Höchsten in der Natur erheben, oder dem Spanier Murillos, der Bettler und Zigeuner mit einer vollkommenen Wahrheit mahlt, aber ihnen oft ohne es selbst wissen Züge von edlem und tiefem Ausdruck beimißt. Um mit Glück das Komische mit dem Pathetischen zu vermischen, muß man sich in beidem mit gleich außerordentlicher Natürlichkeit bewegen können. Sobald das Erzwungene durchblickt, zerfällt jeder Gegensatz in seine feindlichen Bestandtheile. Aber ein ausgezeichnetes, mit vieler Gutmüthigkeit ausgestattetes, Talent kann glücklich verbinden, was nur auf den Zügen des Kindes reitzend ist: Lächeln und Thränen.

Ein anderer Schriftsteller, neuer und berühmter als Claudius, hat sich durch Schriften, die man Romane nennen würde, wenn überhaupt eine bekannte Benennung so seltsamen Geistesprodukten anzueignen wäre, einen großen Ruf in Deutschland erworben. Jean Paul Richter besitzt unstreitig mehr Geist, als erfordert wird, ein Werk zu schreiben, welches Ausländer und Deutsche in gleichem Grad ergreifen könnte, und dennoch vermag nichts von dem was er geliefert, die Gränzen der deutschen Zunge zu überschreiten. Seine Bewunderer werden dies der Eigenthümlichkeit seines Genius

selbst zuschreiben; mir scheint es sowohl von seinen Mängeln als von seinen Vorzügen herzurühren. Man muß sich in unsern neueren Zeiten auf einen europäischen Standpunkt erheben. Die Deutschen begünstigen zu sehr in ihren Schriftstellern jene ausschweifende Kühnheit, die, wie verwegen sie sonst scheinen mag, nicht immer ungesucht und ungekünstelt ist. Die Frau von Lambert sagte zu ihrem Sohn: „mein lieber Sohn, erlaube Dir keine anderen tollen Streiche, als die, an welchen Du eine gar große Freude finden wirst.“ Man möchte Jean Paul bitten, seltsam nur da zu seyn, wo er es eben seyn müßte. Alles was Willenlos gesagt wird, entspricht immer irgend einer Natur; wenn aber, durch Anspruch auf Eigenthümlichkeit, die angeborne Eigenthümlichkeit verderbt wird, kann der Leser selbst das Aufrichtige nicht ganz genießen, weil er vor dem Falschen auf seiner Hut ist.

Man findet jedoch in Jean Pauls Schriften bewundernswürdige Schönheiten, der Entwurf aber und der Rahmen seiner Gemälde sind so fehlerhaft, das die lichtesten Strahlen des Genies sich darin wie in einem Chaos verlieren. Jean Pauls Werke müssen unter dem doppelten Gesichtspunkt des Ernstes und des Scherzes betrachtet werden, denn er vermengt fortwährend beide. Er legt mit Scharfsinn und Laune seine Beobachtungen des menschlichen Herzens dar, doch kennt er es mehrstens nur, wie es sich aus dem Standpunkt der kleinen Städte Deutschlands beurtheilen läßt, und seine Sittengemälde haben oft zu viel Unschuld für unsere Zeit. Aeusserst feine, ja fast kleinliche Bemerkungen über die moralischen Regungen, erinnern etwas an jenen Feinohr der Feenmärchen, der das Gras wachsen hörte. In dieser Hinsicht

hat

hat wohl Sterne einige Verwandtschaft mit Jean Paul; doch wenn er ihm im ernsten und poetischen Theile seiner Schriften nachsteht, ist er ihm an Geschmack und Schönheitssinn im Scherze überlegen, und man sieht, daß er in einer Gesellschaft gelebt hat, deren Verhältnisse ausgebreiteter und glänzender waren.

Man könnte aus Jean Pauls Schriften eine sehr merkwürdige Sammlung von Gedanken ausziehen. Wenn man ihn aber liest, fällt seine wunderliche Gewohnheit auf, aus allerlei alten, vergessenen und wissenschaftlichen Büchern, Bilder und Anspielungen zu entlehnen; was er auf die Weise zusammenstellt, ist gewöhnlich sehr sinnreich, wo aber, um in einen Scherz einzugehen, Aufmerksamkeit und Nachdenken erfordert wird, da möchten nicht leicht andere als die Deutschen geneigt seyn, auf dem Weg des Studiums zum Lachen zu gelangen, und sich mit gleicher Anstrengung belustigen als belehren zu lassen.

Bei dem allen liegt in diesen Schriften ein Schatz von neuen Ansichten und Gedanken, der den, welchem es gelingt, ihn herauszugraben, ungemein bereichert; doch hat der Verfasser dieses Gold zu prägen vernachläßigt. Der Scherz entspringt bei den Franzosen aus dem Geiste der Unterhaltung, bei den Italienern aus der Phantasie, bei den Engländern aus der Eigenthümlichkeit des Characters. Der Scherz der Deutschen ist philosophisch, sie scherzen mehr mit den Dingen und mit den Büchern als mit ihren Mitmenschen, sie hegen zusammengehäuft in ihrem Geiste eine Welt von Kenntnissen, welche eine unabhängige und launische Einbildungskraft auf tausendfältige Weise unter sich verbindet, bald eigenthümlich, bald

verworren, doch zeigt sich Stärke des Geistes und der Seele überall in diesen Spielen.

Jean Paul hat öfters Aehnlichkeit mit Montaigne in der Wendung des Geistes. Die ältern Franzosen überhaupt nähern sich den Deutschen mehr als die Schriftsteller des Jahrhunderts Ludwigs des Vierzehnten, weil die französische Literatur eben erst zu dieser Zeit ihre klassische Richtung angenommen hat.

Jean Paul ist öfters von großer Erhabenheit im ernsten Theile seiner Werke, doch erschüttert uns auch manchmal die fortwährende Schwermuth seiner Schreibart bis zur Ermattung. Wenn uns die Phantasie zu lange in Unbestimmtheit wieget, verwirren sich zuletzt ihre Farben vor unserm Blick, die Umrisse verschwinden, und uns bleibt anstatt einer Erinnerung nur ein Nachhall zurück. Die Empfindsamkeit Jean Pauls rührt zwar, stärkt aber nicht genugsam die Seele. Die Poesie seiner Schreibart gleicht den Tönen der Harmonica, die Anfangs entzücken, aber nach kurzer Zeit peinlich werden, weil ihrem erschütternden Reiz kein bestimmter Gegenstand entspringt. Man leistet den frostigen, dürren Gemüthern zu viel Vorschub, wenn man ihnen das Gefühl als eine Krankheit darstellt, indem es unter den moralischen Gaben die mächtigste ist, die zugleich die Begierde und die Kraft geben kann, sich für Andere aufzuopfern.

In Jean Pauls Romanen scheint öfters die Hauptgeschichte nur ein schwacher Vorwand zu seyn, Episoden an einander zu reihen. Ich werde drei von diesen Episoden rührender Art, ohne Wahl, und wie sie mir der Zufall darbietet, hier anführen, damit man daraus auf das übrige schließen könne. — Ein englischer Lord verliert beide Augen durch den Staar, er läßt sich ihn an einem Auge

stechen, und die mißglückte Operation macht es unwiederbringlich blind. — Sein Sohn, ohne es ihm zu sagen, studiert bei einem Augenarzt, und wird nach einem Jahre fähig erfunden, das Auge, das dem Vater noch gerettet werden kann, selbst zu operiren. — Der Lord, der fremden Händen sich anzuvertrauen glaubt, unterzieht sich mit Standhaftigkeit der Prüfung, die entscheiden soll, ob er seine übrigen Tage in hoffnungsloser Blindheit zubringen wird. Er will sogar, daß sein Sohn aus dem Zimmer entfernt werde, damit ihn nicht die furchtbare Entscheidung zu sehr erschüttre. Stillschweigends naht der Sohn, ihm zittert nicht die Hand; der Moment ist zu gewaltig für die Merkmale gewöhnlicher Rührung. — Seine ganze Seele zieht sich in einem einzigen Gedanken zusammen; und selbst die Größe seiner Zärtlichkeit giebt ihm eine übernatürliche Gegenwart des Geistes, auf die Wahnsinn folgen würde, wenn alle Hoffnung verloren wäre. Die Operation fällt glücklich aus, und beim ersten Strahl des wieder gewonnenen Lichtes erblickt der Vater den wohlthätigen Stahl in der Hand des eigenen Sohnes.

In einem anderen Roman desselben Verfassers findet sich ein gleichfalls sehr rührendes Bild. Ein blinder Jüngling begehrt, daß man ihm den Untergang der Sonne beschreibe, deren milder und reiner Strahl ihm als ein scheidender Freund erscheint. Der, den er befragt, erzählt ihm die Natur in ihrer ganzen Pracht, doch giebt er seiner Schilderung einen melancolischen Anklang, der dem Unglücklichen, vom Lichte beraubten, zum Troste gereichen muß. Er bezieht sich fortdauernd auf die Gottheit als auf die lebendige Quelle aller Wunder der Welt, führet alles auf das geistige Sehen zurück, welches auch dem Blinden, und vielleicht in höherem Maße,

als selbst uns zum Theil ward, und läßt ihn so in der Seele anschauen, was seinen verschlossenen Augen entrückt ist.

Ich werde endlich noch ein sehr seltsames Fragment mittheilen, welches aber Jean Pauls Geist kenntlich zu machen, dienen kann.

„Der Atheismus,“ sagt irgendwo Bayle, „dürfte nicht vor der Furcht ewiger Leiden schützen.“ Es ist ein großer Gedanke, welcher zu langem Nachdenken Stoff geben kann. Der Traum, den ich hier anführen will, kann betrachtet werden als diesem selben Gedanken Körper und Leben verleihend.

Es gleicht dieses Gesicht in etwas einem Fiebertraum, und will als solcher beurtheilt werden; unter anderer Hinsicht als der der Phantasie, mögte es strenge Rüge verdienen.

„Das Ziel dieser Dichtung“ sagt Jean Paul selbst, „ist die Entschuldigung ihrer Kühnheit. Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, daß in ihm alle Gefühle, die das Daseyn Gottes bejahen, zerstöret wären: so würd' ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und — er würde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben. Die Menschen läugnen mit eben so wenig Gefühl das göttliche Daseyn als die meisten es annehmen. Sogar in unsere wahren Systeme sammeln wir immer nur Wörter, Spielmarken und Medaillen ein, wie geizige Münzkabinetter; — und erst spät setzen wir die Worte in Gefühle um, die Münzen in Genüsse. Man kann zwanzig Jahre lang die Unsterblichkeit der Seele glauben — — erst im ein und zwanzigsten, in einer großen Minute, erstaunt man über den reichen Inhalt dieses Glaubens, über die Wärme dieser Naphtaquelle.“

Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sey.

Wenn man in der Kindheit erzählen hört, daß sich die Todten um Mitternacht, wo unser Schlaf nahe bis an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert aus ihrem Aufrichten, und daß sie in den Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nachäffen: so schaudert man der Todten wegen vor dem Tode; und wendet in der nächtlichen Einsamkeit den Blick von den langen Fenstern der stillen Kirche weg und fürchtet sich, ihrem Schillern nachzuforschen, ob es vom Monde niederfalle. Die Kindheit, und noch mehr ihre Schrecken als ihre Entzückungen, nehmen im Traume wieder Flügel und Schimmer an, und spielen wie Johanneswürmchen in der kleinen Nacht der Seele. Zerdrückt uns diese flatternden Funken nicht! — Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als hebende Halbschatten der Wirklichkeit! — Und womit will man uns die Träume ersetzen, die uns aus dem untern Getöse des Wasserfalls wegtragen in die stille Höhe der Kindheit, wo der Strom des Lebens noch in seiner kleinen Ebene schweigend und als ein Spiegel des Himmels seinen Abgründen entgegenzog? — Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Thurmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsterniß verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgethan, und die eisernen Thüren des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und

andere Schatten gingen aufrecht in der blassen Luft. In den offnen Särgen schlief nichts mehr als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten blos ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heisser herein zog. Ueber mir hört' ich den fernen Fall der Lauwinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr mit einander kämpften und vergeblich zu einem Wohllaut zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die schwankende Erde rückten mich in den fürchterlichen Tempel, vor dessen Thore in zwei Gift-Hecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte Schatten, denen alte Jahrhunderte aufgedruckt waren. — Alle Schatten standen um den leeren Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Todter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinem Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hinein trat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlied auf, aber innen lag kein Auge und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem Gebet; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der Ewigkeit, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigner Zeiger war; aber ein schwarzer Finger zeigte

darauf und die Todten wollten die Zeit darauf sehen.

Jetzt sank eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar hernieder und alle Todte riefen: „Christus! ist kein Gott?"

Er antwortete: „es ist keiner."

Der ganze Schatten eines jeden Todten erbebte, nicht blos die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: „Ich ging durch die Wel„ten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den „Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; „aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, so weit „das Seyn seinen Schatten wirft und schauete in „den Abgrund und rief: Vater, wo bist du; aber „ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand „regiert, und der schimmernde Regenbogen aus „Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, „über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und „als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach „dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer „leeren schwarzen bodenlosen Augenhöle an; „und die Ewigkeit lag auf dem Chaos, zernagte „es und wiederkäuete sich. — Schreiet fort, Miß„töne, zerschreiet die Schatten: den Er ist nicht!"

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauch zerrinnt; und alles wurde leer. O da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: „Jesus! haben wir keinen Vater?" — Und er antwortete mit strömenden Thränen: „wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater."

Da kreischten die Mißtöne heftiger — die zitternden Tempelmauern rückten auseinander — und der Tempel und die Kinder sanken unter — und die ganze Erde und die Sonne sanken nach — und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei. — u. s. w.

Ich werde diesem Traum keine Betrachtungen hinzufügen. Seine Wirkung auf die Leser hängt einzig von der Wendung ihrer Einbildungskraft ab; mich hat der düstere Geist, der darinnen herrscht, ergriffen, und es schien mir schön, die furchtbare Schrecken, welche die ihres Gottes beraubte Creatur ergreifen müssen, also jenseits des Grabes hinaus zu setzen.

Man würde kein Ende finden, wenn man die geistreichen und rührenden Romane ohne Zahl, welche die deutsche Literatur besitzt, einzeln recensiren wollte. Lafontaine's Romane insbesondere, welche alle Welt mit so großem Vergnügen, wenigstens einmal, durchliest, ziehen gemeiniglich mehr durch den Reiz der Details an, als durch den Plan der ihnen zum Grunde liegt. Reines Erfinden wird mit jedem Tage seltener, und es ist überdem nicht leicht, daß Romane, die die Sitten schildern, in verschiedenen Ländern gleichen Beifall finden. Der große Vorzug, den man demnach aus dem Studium der deutschen Literatur für die eigene ziehen kann, ist der Antrieb zum Wetteifer. Man muß Kraft zu eignen Dichtungen daraus zu schöpfen suchen, nicht fertige Werke, um sie gradezu zu übertragen.

Neun und Zwanzigstes Capitel.

Von den deutschen Geschichtschreibern und von Johannes von Müller insbesondere.

In der Literatur ist die Geschichte das, was der Kenntniß der öffentlichen Angelegenheiten am nächsten tritt. Ein großer Geschichtschreiber ist beinahe ein Staatsmann; denn es ist sehr schwer über politische Begebenheiten richtig zu urtheilen, ohne, bis zu einem gewissen Punkte, die Fähigkeit zu besitzen, vermöge welcher sie geleitet werden; auch sieht man, daß die meisten Geschichtschreiber sich mit der Regierung ihres Landes auf gleicher Höhe befinden, und nur so schreiben, wie sie handeln könnten. Von allen Geschichtschreibern sind die des Alterthums die ersten, weil es keine Epoche giebt, wo Männer von großem Talent ein entschiedeneres Uebergewicht über ihr Vaterland ausgeübt hätten. Den zweiten Rang behaupten die englischen Geschichtschreiber; in England ist es bei weitem mehr die Nation, als der einzelne Mann, was Größe hat; auch sind die Geschichtschreiber dieses Landes zwar minder dramatisch, aber philosophischer, als die Alten. Bei den Engländern haben allgemeine Ideen größere Wichtigkeit, als Individuen. Unter Italiens Geschichtschreibern ist Macchiavelli der Einzige, der die Begebenheiten seines Vaterlandes auf eine allgemeine, wenn gleich fürchterliche Weise betrachtet hat; alle übrigen haben die Welt in ihrer Stadt gesehen; ein Patriotismus, der, wie beengt er auch seyn mag, den Schriften der Italiener noch Interesse und Leben

giebt — *). Zu allen Zeiten hat man bemerkt, daß in Frankreich die Denkwürdigkeiten (Memoires) gewichtiger waren, als die Geschichtswerke; die Intriguen der Höfe entschieden das Schicksal des Königreichs, es war also sehr natürlich, daß in einem solchen Lande besondere Anekdoten das Geheimniß der Geschichte in sich schlossen.

Aus dem literärischen Gesichtspunkt muß man die deutschen Historiker betrachten. Die politische Existenz des Landes hat bis jetzt noch nicht hinlängliche Kraft gehabt, um den Schriftstellern in dieser Gattung einen National-Charakter zu geben. Das eigenthümliche Talent des Einzelnen und die allgemeinen Principe der Kunst, die Geschichte zu schreiben, haben auf die Productionen des menschlichen Geistes in diesem Fache allein Einfluß gehabt. Wie mir scheint, kann man die verschiedenen historischen Schriften in Deutschland in drei Hauptklassen theilen, nämlich in die gelehrte Geschichte, in die philosophische Geschichte und in die klassische Geschichte, sofern der Sinn dieses Ausdrucks sich auf die Kunst zu erzählen beschränkt, so wie die Alten ihn gefaßt haben.

Deutschland hat einen Ueberfluß an gelehrten Historikern, wie Mascow, Schöpflin, Schlözer, Gatterer, Schmidt u. s. w. Sie haben unermeßliche Nachforschungen angestellt und nur Werke geliefert, worin sich für den, der zu studiren versteht, alles befindet. Aber dergleichen Schriftsteller sind nur zum Nachschlagen, und ihre Arbei-

*) Herr von Sismondi hat diese besonderen Interessen der italienischen Republiken von neuem zu beleben verstanden, indem er sie in Verbindung gesetzt hat, mit den großen Fragen, welche die gesammte Menschheit angehen.

ten würden vor allen die schätzbarsten und großmüthigsten seyn, wenn sie nie einen anderen Zweck gehabt hätten, als Männern von Genie, welche die Geschichte schreiben wollen, Mühe zu ersparen.

Schiller steht an der Spitze der philosophischen Geschichtschreiber, d. h. derjenigen, welche die Facta wie Raisonnements zur Unterstützung ihrer Meinungen betrachten. Die Revolution (der Abfall) der Niederlande lieset sich wie eine gerichtliche Rede voll Interesse und Wärme. Der dreißigjährige Krieg ist eine von den Epochen, wo die deutsche Nation die meiste Energie bewiesen hat. Schiller hat die Geschichte desselben mit einem Gefühl von Patriotismus und von Liebe für Aufklärung und Freiheit geschrieben, welche seinem Herzen eben so viel Ehre bringen, wie seinem Genie. Die Züge, wodurch er die Hauptpersonen charakterisirt, verrathen eine erstaunliche Ueberlegenheit, und alle seine Reflexionen gehen aus der Andacht eines großen Gemüths hervor. Indeß beschuldigen die Deutschen den Geschichtschreiber, die Thatsachen nicht in ihren Quellen studirt zu haben; er konnte nicht allen Bahnen, für welche seine seltenen Talente ihn beriefen, genügen, und seine Geschichte ist nicht auf ausgebreitete Gelehrsamkeit gegründet. Die Deutschen, wie ich zu sagen schon öfter Gelegenheit gefunden habe, die Deutschen haben zuerst gefühlt, welchen Vortheil die Einbildungskraft von der Gelehrsamkeit ziehen kann; die einzelnen Umstände geben allein der Geschichte Farbe und Leben; auf der Oberfläche der Erkenntnisse findet man nur einen Vorwand für Raisonnement und Witz.

Schillers Geschichte ist in der Epoche des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben, wo man aus allem Waffen schmiedete, und sein Styl schmeckt

ein wenig nach der Polemik, welche damals in den meisten Schrifteu herrschte. Allein wenn der Zweck, den man sich setzet, Duldung und Freiheit ist, und wenn man diesem Zweck durch so edle Mittel und Gefühle entgegenstrebt, wie Schiller; so schreibt man selbst dann noch ein schönes Werk, wenn in dem Theile, der den Thatsachen und den Reflexionen gewidmet ist, das Eine und das Andere vermißt werden sollte*).

Vermöge eines seltsamen Contrastes ist Schiller, der große dramatische Schriftsteller, unter den Geschichtschreibern der, welcher vielleicht allzu viel Philosophie und folglich zu viel allgemeine Ideen in seine Erzählungen verwebt hat; und wiederum Müller, der Gelehrteste unter den Historikern, der, welcher sich in seiner Manier, die Begebenheiten und die Menschen darzustellen, am meisten als Dichter gezeigt hat. In der Geschichte der Schweiz muß man den Gelehrten und den Schriftsteller von großem Talent unterscheiden; denn nur auf diesem Wege kann man dahin gelangen, Müllern Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Er war ein Mann von unerhörtem Wissen, und seine Fähigkeiten flößten in dieser Hinsicht wahre Furcht ein. Man begriff nicht, wie der Kopf eines Menschen eine solche Welt von Thatsachen und Daten in sich schließen könnte. Die uns bekannten sechs tausend Jahre waren in seinem Gedächtniß vollkommen geordnet, und seine Studien waren so gründlich gewesen, daß sie die Lebendigkeit der Zurückerinne-

---

*) Unter den philosophischen Geschichtschreibern darf Herr Heeren nicht vergessen werden; er hat Betrachtungen über die Kreuzzüge geschrieben, in welchen eine vollkommne Unpartheilichkeit das Resultat der seltensten Kenntnisse und der Vernunftkraft ist.

rungen hatten. In der Schweiz giebt es kein Dorf, keine adeliche Familie, deren Geschichte er nicht kannte. Man fragte ihn eines Tages, in Folge einer Wette, nach der Folge der souverainen Grafen von Bugey, und er nannte sie auf der Stelle, nur, daß er sich nicht genau erinnerte, ob einer von den Genannten Regent oder Titular gewesen sey: ein Gedächtnißfehler, über welchen er sich ernsthafte Vorwürfe machte. Bei den Alten waren Männer von Genie nicht dieser unermeßlichen Arbeit von Gelehrsamkeit unterworfen, die sich mit den Jahrhunderten immer mehr anhäuft; ihre Einbildungskraft wurde durch das Studium nicht ermüdet. Um sich in unseren Tagen auszuzeichnen, kostet es mehr; und man muß Achtung hegen für die unermüdliche Mühe, deren es bedarf, um sich des Gegenstandes zu bemächtigen, den man behandeln will*).

Müllers Leben kann verschieden beurtheilt werden; aber sein Tod ist ein unersetzlicher Verlust; denn wenn ein Mann von solchen Fähigkeiten stirbt, so glaubt man, daß Mehrere ausscheiden.

Müller, den man als den wahrhaft classischen Geschichtschreiber Deutschlands betrachten kann,

---

*) Unter Müllers Schülern muß der Baron von Hormayr, der den österreichischen Plutarch geschrieben hat, als einer der ersten betrachtet werden. Man fühlt, daß seine Geschichte nicht nach Büchern, sondern nach Original-Manuscripten geschrieben ist. Der Doctor Decarro, ein gelehrter Genfer, der sich zu Wien niedergelassen hat, und durch dessen wohlthätige Thätigkeit die Kuhpockenimpfung bis nach Asien verpflanzt worden ist, wird eine Uebersetzung dieser Lebensbeschreibungen großer Männer Oesterreichs besorgen, welche das größte Interesse erregen muß.

las die griechischen und römischen Autoren fortdauernd in der Ursprache; zugleich befaßte er sich mit der Literatur und den schönen Künsten, um sie für die Geschichte zu benutzen. Seine gränzenlose Gelehrsamkeit schadete seiner natürlichen Lebendigkeit so wenig, daß sie die Grundlage war, worauf seine Einbildungskraft sich erhob, und die lebendige Wahrheit seiner Gemählde hing mit deren gewissenhaften Treue zusammen. Indeß, wenn er sich seiner Gelehrsamkeit vortrefflich zu bedienen wußte, so verstand er die Kunst nicht, sich zu gehöriger Zeit davon loszumachen. Seine Geschichte ist viel zu lang; er hat das Ganze nicht gehörig an einander geschlossen. Details sind nothwendig, um der Erzählung von Begebenheiten Interesse zu geben: aber unter den Begebenheiten muß man die auswählen, welche erzählt zu werden verdienen.

Müllers Werk ist eine beredte Chronik. Wenn alle Geschichten so gearbeitet wären, so würde das Leben des Menschen angewendet werden müssen, um das Leben der Menschen zu lesen; es wäre also zu wünschen, daß sich Müller von dem Umfange seiner Kenntnisse minder hätte verführen lassen. Bei dem allen werden die Leser, welche, durch die richtige Anwendung der Zeit, Zeit zu gewinnen verstehen, ein immer neues Vergnügen an diesen berühmten Jahrbüchern der Schweiz finden. Die Vorreden sind wahre Meisterstücke der Beredsamkeit. Niemand hat in seinen Schriften einen kräftigeren Patriotismus gezeigt; und jetzt, wo er nicht mehr ist, muß man ihn blos nach seinen Schriften würdigen.

Wie ein Mahler beschreibt er die Gegend, wo die Hauptbegebenheiten der schweizerischen Eidgenossenschaft sich ereignet haben. Man würde sich mit Unrecht zum Geschichtschreiber eines Lan-

des machen, das man nicht selbst gesehen hat. Die Lagen, die Oerter, die Natur, sind gleichsam der Grund des Gemähldes, und die Thatsachen, wie gut sie auch erzählt seyn mögen, haben nicht alle Kennzeichen der Wahrheit, wenn man nicht zugleich die äußeren Gegenstände zeigt, wovon die Menschen umgeben waren.

Die Gelehrsamkeit, welche Müllern verleitet hat, auf jede Thatsache zu viel Gewicht zu legen, wird ihm sehr nützlich, wenn es auf eine Begebenheit ankommt, welche von der Einbildungskraft wahrhaft belebt zu werden verdient. Er erzählt sie alsdann, als ob sie sich erst gestern ereignet hätte, und weiß ihr das Interesse zu geben, welches ein noch gegenwärtiger Umstand hervorrufen würde. In der Geschichte, wie in den Erdichtungen, muß man dem Leser das Vergnügen und die Gelegenheit lassen, die Charaktere und den Gang der Begebenheiten zu ahnen. Er ermüdet leicht über das, was man ihm sagt; aber er wird entzückt von dem, was er entdeckt, und man bringt die Literatur den Interessen des Lebens nahe, wenn man durch die Erzählung die Bangigkeit der Erwartung anzuregen versteht. Das Urtheil des Lesers übt sich an einem Wort, an einer Handlung, welche plötzlich einen ganzen Menschen und bisweilen sogar den Geist einer Nation und eines Jahrhunderts begreiflich machen.

Die Verschwörung von Rütli, so wie sie in Müllers Geschichte erzählt wird, flößt ein unsägliches Interesse ein. Dieses friedliche Thal, wo Menschen, welche nicht minder friedlich sind, sich zu den gefährlichsten Handlungen entschließen, welche das Gewissen befehlen kann, die Ruhe der Berathschlagung, die Feierlichkeit des Eidschwurs, die Wärme der Vollbringung, das Unwiderrufliche,

das sich auf den Willen der Menschen gründet, während äußerlich Alles sich verändern kann — welch ein Gemählde! Hier rufen bloße Bilder Gedanken auf: die Helden dieser Begebenheit, wie der Geschichtschreiber, der sie erzählt, sind in der Größe des Gegenstandes versunken. Keine allgemeine Idee bietet sich ihrem Geiste dar, keine Betrachtung verändert weder die Festigkeit des Entschlusses, noch die Schönheit der Erzählung.

In der Schlacht von Granson, wo der Herzog von Burgund das schwache Heer der Schweizer-Cantone angreift, giebt ein höchst einfacher Zug die rührendste Idee von diesen Zeiten und diesen Sitten. Carl hielt bereits die Höhen besetzt, und meinte, er sey Herr der geringen Armee, die er von weitem in der Ebene erblickte. Plötzlich sieht er bei Sonnenaufgang, wie die Schweizer, den Sitten ihrer Altvordern getreu, sich auf die Kniee werfen, um den Herrn der Könige um seinen Schutz vor dem Treffen anzurufen. Die Burgunder glaubten, daß jene niederknieeten, um die Waffen niederzulegen, und stießen Triumphgeschrei aus. Doch mit einem Male erheben sich diese, durch das Gebet gestärkte Christen, stürzen sich auf ihre Gegner und tragen den Sieg davon, dessen sie sich durch fromme Wärme würdig gemacht hatten. Umstände dieser Art finden sich oft in Müllers Geschichte, und seine Sprache erschüttert das Gemüth auch dann, wenn das, was er sagt, nicht pathetisch ist. Es ist sogar etwas Ernstes, Edles und Strenges in seinem Styl, welches die Erinnerung an verflossene Jahrhuuderte mächtig weckt.

Bei dem allen war Müller ein höchst beweglicher Mann; allein das Talent nimmt alle Formen an, ohne daß die mindeste Heuchelei dabei im Spiele wäre. Er ist, was er scheint; nur kann er

sich

sich nicht immer in derselben Stimmung erhalten, und äußere Umstände modifiziren ihn. Vor allem verdankt Müller seine Gewalt über die Einbildungskraft der Farbe seines Styls; die alten Wörter, deren er sich so glücklich bedient, tragen das Ansehn germanischer Rechtlichkeit, welche Vertrauen einflößt. Gleichwohl thut er Unrecht daran, daß er bisweilen die Gedrungenheit des Tacitus mit der Naivetät des Mittelalters vereinigen will; diese beide Nachahmungen widersprechen sich. Auch gelingen nur Müllern die Wendungen des alten Deutsch bisweilen; für jeden Andern würde dies Affectation seyn. Unter den Schriftstellern des Alterthums hat Sallust allein die Formen und Ausdrücke eines früheren Zeitraums zu gebrauchen verstanden; im Allgemeinen widerstrebt das Natürliche dieser Art von Nachahmung. Uebrigens war Müller in den Chroniken des Mittelalters so belesen, daß er oft unwillkürlich in demselben Style ganz natürlich schreibt. Seine Ausdrücke müssen wahr sein, weil sie das bewirken, was sie in seiner Absicht bewirken sollen.

Bei der Lecture von Müllers Werken möchte man so gern glauben, daß er eine von den Tugenden besessen, die er so richtig gefühlt hat. Wenigstens ist sein vor kurzem bekannt gewordenes Testament ein Beweis seiner Uneigennützigkeit. Er hinterläßt kein Vormögen, und bittet, daß man zur Bezahlung seiner Schulden seine Manuscripte verkaufe. Wenn sie dazu ausreichen, so erlaubt er sich über seine Uhr zum Vortheil seines Bedienten zu verfügen. „Er wird sie, sagt er, nicht ohne Rührung empfangen, nachdem er sie zwanzig Jahre hindurch aufgezogen hat.“ Die Armuth eines Mannes von so großem Talent ist immer ein ehrenvoller Umstand in seinem Leben; der tausendste Theil

des Geistes, der berühmt macht, würde gewiß ausreichen, um alle Berechnungen der Geldgier gelingen zu machen. Es ist immer schön, seine Fähigkeiten dem Ruhme gewidmet zu haben und man empfindet immer Achtung für die, deren liebster Zweck jenseits des Grabes befindlich ist.

Dreißigstes Capitel.

Herder.

In Deutschland sind die Gelehrten in vieler Hinsicht der achtungswürdigste Verein, den die aufgeklärte Welt darbieten kann; und unter diesen Männern verdient Herder noch einen besonderen Platz. Sein Gemüth, sein Genie und seine Sittlichkeit haben sein Leben verherrlicht. Seine Schriften können in drei verschiedene Beziehungen betrachtet werden; nämlich Geschichte, Literatur und Theologie. Er hatte sich mit dem Alterthum im Allgemeinen, und mit den orientalischen Sprachen insbesondere beschäftigt. Seine Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit ist von allen deutschen Büchern vielleicht dasjenige, das mit dem meisten Zauber geschrieben ist. Man findet darin nicht dieselbe Tiefe politischer Bemerkungen, welche Montesquieu's Werk über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer auszeichnet; allein da Herder darauf ausging, den Genius der entferntesten Jahrhunderte zu ergründen, so diente seine Einbildungskraft — eine Eigenschaft, die er im höchsten Grade besaß — vielleicht mehr, als jede andere, dazu, ihn damit bekannt zu machen. Es bedarf einer

solchen Fackel, um durch die Dunkelheit zu wandeln, und die verschiedenen Kapitel Herders über Persepolis und Babylon, über die Hebräer und Aegyptier, sind eine köstliche Lectüre. Man glaubt an der Seite eines historischen Dichters durch die alte Welt zu gehen; eines Zauberers, welcher die Trümmer mit seinem Stabe berührt und eingesunkene Gebäude vor unsern Augen wieder errichtet.

Selbst an Männer von dem größten Talent macht man in Deutschland die Forderung, daß sie eine ausgebreitete Gelehrsamkeit besitzen sollen, und Kritiker haben dieselbe bei Herdern wenigstens in sofern vermißt, als sie ihm die Gründlichkeit abgesprochen haben. Allein was uns im Gegentheil auffallen könnte, ist die große Mannichfaltigkeit seiner Kenntnisse. Er kannte alle Sprachen, und sein Versuch über die hebräische Poesie ist von allen seinen Werken dasjenige, worin man am besten erkennt, wie weit sein Tact über fremde Nationen reichte. Niemals hat man den Genius eines prophetischen Volks, für welches die poetische Begeisterung eine innige Beziehung mit der Gottheit bildete, glücklicher ausgedrückt. Die Irrsale dieses Volks, seine Sitten, die Gedanken, deren es fähig war, die Bilder, die ihm geläufig waren, sind von Herder mit erstaunlichem Scharfsinn angedeutet. Mit Hülfe der gelungensten Vergleichungen sucht er uns eine Idee von der Symmetrie des hebräischen Verses zu machen — von der Rückkehr desselben Gefühls oder desselben Bildes in verschiedenen Ausdrücken, wovon jede Stanze ein Beispiel giebt. Bisweilen vergleicht er diese glänzende Regelmäßigkeit mit zwei Perlenschnüren, welche den Haarwuchs einer schönen Frau umwinden. „Die Kunst und die Natur, sagt er, behalten immer eine gebietende Gleichförmigkeit mitten im Ueberfluß.“

Lieset man die Psalmen der Hebräer nicht in der Ursprache, so ist es unmöglich, ihren Zauber noch stärker zu empfinden, als in dem, was Herder darüber sagt. Seine Einbildungskraft fühlte sich in der occidentalischen Welt beengt; mit Lust athmet er die Düfte Asiens; mit gleicher Lust verbreitete er durch seine Schriften den Weihrauch, den sein Gemüth daselbst gesammelt hatte.

Er zuerst machte die spanischen und portugiesischen Poesieen in Deutschland bekannt, welche seitdem durch A. Wilh. Schlegels Uebersetzungen dahin verpflanzt worden sind. Herder hat eine Sammlung: Volkslieder betitelt, herausgegeben; und diese Sammlung enthält die Romanzen und vereinzelten Poesien, worein sich der National-Charakter und die Einbildungskraft der Völker abgedrückt hat. Hierin kann man die natürliche Poesie studiren; ich meine die, welche der Aufklärung vorangeht. Die angebaute Literatur wird in so kurzer Zeit eine gemachte, künstliche, daß es gut ist, bisweilen zu dem Ursprung aller Poesie d. h. zu dem Eindruck der Natur auf den Menschen, ehe er das Universum und sich selbst zergliedert hatte, zurückzukehren. Die Biegsamkeit der deutschen Sprache verträgt sich vielleicht allein mit einer Uebersetzung dieser Naivetäten aus den Sprachen aller Länder, ohne welche man keinen Eindruck von den Volkspoesieen erhält. In diesen Poesieen haben die Wörter durch sich selbst eine gewisse Anmuth, welche uns rührt wie eine Blume, die wir in unserer Kindheit gesehen, oder wie eine Gesangsweise, die wir in früheren Jahren gehört haben. Und diese seltsamen Eindrücke enthalten nicht blos die Geheimnisse der Kunst, sondern selbst die der Seele, wo die Kunst sie geschöpft hat. Die Deutschen zergliedern in ihrer Literatur selbst die

zarten Abstufungen, die sich dem Worte versagen, und man könnte ihnen den Vorwurf machen, daß sie es in allen Dingen darauf anlegen, das Unaussprechliche begreiflich zu machen.

In dem vierten Theile dieses Werks werde ich von Herders Schriften über Theologie reden; Geschichte und Literatur finden sich auch darin nicht selten vereinigt. Ein Mann von Genie, der so aufrichtig war, wie Herder, mußte die Religion allen Gedanken, und alle Gedanken der Religion beimischen. Man hat gesagt: seine Schriften hätten große Aehnlichkeit mit einer belebten Unterhaltung. Wahr ist, daß er seinen Werken nicht die methodische Form gegeben hat, die man den Büchern in der Regel giebt. In den Säulengängen und in den Gärten der Akademie erklärte Plato seinen Schülern das System der intellectuellen Welt; und in Herder findet man jene edle Nachläßigkeit des Talents, die mit Ungeduld zu neuen Ideen übergeht. Ein gut construirtes Buch ist eine moderne Erfindung. Die Entdeckung der Buchdrukkerei hat die Abtheilungen, die Recapitulationen und das ganze Gepränge der Logik nothwendig gemacht; die meisten philosophischen Werke der Alten sind Abhandlungen oder Gespräche, die man sich als geschriebene Unterhaltungen denkt. Auch Montaigne überließ sich einem natürlichen Gedankenlaufe. Es ist wahr, zu einem solchen Sich gehen lassen gehört eine entschiedene Ueberlegenheit; die Ordnung ergänzt den Reichthum, und wenn die Mittelmäßigkeit sich dem Zufall überlassen wollte, so würde sie gewöhnlich uns auf denselben Punkt zurückbringen, so daß die Mühe umsonst wäre. Aber ein Mann von Genie interessirt am meisten, wenn er zeigt, wie er ist, und wenn seine Bücher mehr improvisirt als componirt scheinen.

Herders Unterhaltung war, wie man sagt, bewundernswerth; und in seinen Werken fühlt man, daß dem so seyn mußte. Auch das fühlt man darin, daß es, wie alle seine Freunde bezeugen, keinen besseren Mann gab. Wenn das literärische Talent denen, die uns noch nicht kennen, Zuneigung für uns einflößen kann, so ist es von allen Geschenken des Himmels das, wovon wir die süßesten Früchte auf Erden einsammlen.

Ein und Dreißigstes Capitel.

Von den literärischen Reichthümern Deutschlands und von seinen berühmtesten Kunstrichtern, Aug. Wilh. und Friedrich Schlegel.

Ich habe in diesem Gemählde der deutschen Literatur die vorzüglichsten Werke zu bezeichnen mich bemüht; allein ich habe darauf Verzicht leisten müssen, eine große Zahl von Männern zu nennen, deren minder bekannte Schriften bei weitem mehr zur Belehrung Derer, die sie lesen, als zum Ruhme ihrer Verfasser dienen.

Die Abhandlungen über die schönen Künste, die Werke über Gelehrsamkeit und Philosophie gehören zwar nicht unmittelbar der Literatur an, müssen aber gleichwohl zu ihren Reichthümern gerechnet werden. Es giebt in Deutschland Schätze von Ideen und Kenntnissen, welche die übrigen Nationen Europa's in sehr langer Zeit nicht erschöpfen werden.

Auch das poetische Genie, wenn der Himmel

uns dasselbe zurückgiebt, könnte einen glücklichen Antrieb von der Liebe für die Natur, für die Künste und die Philosophie erhalten, welche in allen Gegenden Deutschlands gährt. Zum wenigsten aber wage ich die Behauptung, daß Jeder von uns, der sich einer ernsten Arbeit, sie bestehe worin sie wolle, widmen will, in Hinsicht der Geschichte, der Philosophie und des Alterthums die Bekanntschaft der deutschen Schriftsteller, die sich damit beschäftigt haben, nicht entbehren kann.

Frankreich kann sich einer großen Zahl von Gelehrten der ersten Stärke rühmen; allein selten sind in ihnen Kenntnisse mit philosophischem Scharfsinn verbunden gewesen, während beide in Deutschland gegenwärtig beinahe unzertrennlich sind. Die, welche die Unwissenheit als eine Gewährleistung der Anmuth in ihren Schutz nehmen, nennen eine Anzahl von Männern, welche viel Geist und wenig Gelehrsamkeit hatten; allein sie vergessen, daß eben diese Männer das menschliche Herz, so wie es sich in der Welt offenbart, gründlich studirt hatten, und daß ihre Ideen sich hierauf bezogen. Hätten diese über die Verhältnisse der Gesellschaft unterrichteten Männer über Gegenstände der Literatur urtheilen wollen, ohne dieselben zu kennen: so würden sie eben so langweilig geworden seyn, wie der Bürgerliche, wenn er über den Hof spricht.

Als ich das Studium des Deutschen begann, kam es mir vor, als ob ich in eine ganz neue Sphäre träte, worin sich das auffallendste Licht über Alles verbreitete, was ich bis dahin auf eine verworrene Weise empfunden hatte. Seit einiger Zeit lieset man in Frankreich nur Denkwürdigkeiten oder Romane, und wahrlich nicht aus bloßem Flattersinn ist man ernsthafterer Lectüre minder fähig. Der Grund liegt vielmehr darin, daß die Begebenheiten der Revolution die Franzo-

sen gewöhnt haben, nur auf die Kenntniß der Thatsachen und der Personen einen Werth zu legen. In den deutschen Büchern über die abstractesten Gegenstände findet man die Art von Interesse, welche nach guten Romanen lüstern macht, d. h. nach dem, was sie uns über unser eigenes Herz sagen. Der unterscheidende Charakter der deutschen Literatur besteht darin, daß alles auf das innere Daseyn bezogen wird; und da dies das Geheimniß der Geheimnisse ist, so knüpft sich daran eine gränzenlose Neugierde.

Ehe ich zur Philosophie übergehe, welche in allen Ländern, wo die Literatur frei und mächtig ist, einen Theil derselben ausmacht, werde ich noch einige Worte über das sagen, was man als die Gesetzgebung dieses Reichs betrachten kann; ich meine die Kritik. Kein Zweig der deutschen Literatur ist weiter ausgebildet worden; und wie man in gewissen Städten mehr Aerzte als Kranke antrifft, so giebt es auch in Deutschland bisweilen mehr Kritiker als Autoren. Indeß sind die Zergliederungen Lessings, des Schöpfers der deutschen Prosa, von einer solchen Beschaffenheit, daß sie als Werke betrachtet werden können.

Kant, Göthe, Johann von Müller, die größten Schriftsteller Deutschlands in allen Fächern, haben in die Journäle sogenannte Recensionen von verschiedenen, so eben bekannt gemachten Schriften eingerückt, und diese Recensionen enthalten die tiefsten philosophischen Theorien und die positiven Erkenntnisse. Unter den jüngeren Schriftstellern haben sich Schiller und die beiden Schlegel vor allen übrigen Kunstrichtern vorzüglich ausgezeichnet. Von Kants Schülern ist Schiller der Erste, welcher seine Philosophie auf die Literatur angewendet hat; und in Wahrheit macht es einen so großen Unterschied, ob man von der Seele aus-

geht, um über die äußeren Gegenstände zu urtheilen, oder ob man von den äußeren Gegenständen über das, was in der Seele vorgeht urtheilt, daß alles davon abhängt. Schiller hat zwei Abhandlungen über das Naive und Sentimentale geschrieben, in welchen das sich verkennende und das sich beobachtende Talent mit erstaunlichem Scharfsinn entwickelt worden sind; aber in seinem Versuch über die Anmuth und Würde und in seinen Briefe über die Aesthetik, d. h. die Theorie des Schönen, ist allzu viel Metaphysik. Will man von dem Kunstgenuß reden, für welchen alle Menschen empfänglich sind, so muß man sich immer auf die Eindrücke stützen, die sie erhalten haben, und sich nicht abstracte Formen erlauben, über welche die Spur dieser Eindrücke verloren geht. Schiller hing an der Literatur durch sein Genie und an der Philosophie durch seine Neigung für das Nachsinnen. Seine prosaischen Schriften halten sich innerhalb den Gränzen beider Regionen; indeß versteigt er sich nicht selten in die höchste, und indem er unaufhörlich auf das zurückkommt, was in der Theorie am meisten abstract ist, verschmäht er die Anwendung als eine unnütze Folge der Principe, die er festgestellt hat.

Eine lebendige Beschreibung der Meisterstücke giebt der Kritik mehr Interesse, als allgemeine Ideen, welche über den Gegenständen schweben, ohne irgend einen zu charakterisiren. Die Metaphysik ist, so zu sagen, die Wissenschaft des Unbeweglichen; alles aber, was der Zeitfolge unterworfen ist, erklärt sich nur aus einer Vermischung von Thatsachen und Reflexionen. Die Deutschen möchten über alle Gegenstände zu vollständigen und von den Umständen durchaus unabhängigen Theorien gelangen: da dies aber unmöglich ist, so muß man nicht auf Thatsachen Verzicht leisten, aus bloßer

Furcht, daß sie die Ideen in allzu enge Gränzen einschließen. Die Beispiele allein ätzen, in der Theorie wie in der Praxis, die Vorschriften der Erinnerung ein.

Die Quintessenz von Gedanken, welche gewisse deutsche Werke darbieten, conzentrirt nicht, wie die der Blumen, die stärksten Wohlgerüche; man könnte im Gegentheile sagen: sie sei ein kalter Ueberrest von lebenvollen Bewegungen. Bei dem allen könnte man aus diesen Werken eine Menge höchst interessanter Bemerkungen ziehen, nur, daß sie sich in einander verwirren würden. Seinen Geist immer vorwarts treibend, führt der Autor seine Leser auf einen Punkt, wo die Ideen allzu zart sind, als daß man versuchen könnte, sie anders wohin zu verpflanzen.

Aug. Wilh. Schlegels Schriften sind minder abstract, als Schillers. Da er im Fache der Literatur seltene Kenntnisse besitzt, die es selbst in seinem Vaterlande sind; so wird er durch das Vergnügen, welches er in der Vergleichung verschiedener Sprachen und verschiedener Poesien findet, unaufhörlich zur Anwendung zurückgeführt. Ein so universeller Gesichtspunkt müßte beinahe als unfehlbar betrachtet werden, wenn die Partheilichkeit ihn nicht bisweilen verrückte: aber diese Partheilichkeit ist nicht willkührlich, und ich werde den Gang und den Zweck derselben angeben, nachdem ich zuvor von Gegenständen geredet haben werde, in welchen sie nicht zum Vorschein tritt.

A. W. Schlegel hat zu Wien Vorlesungen über die dramatische Literatur gehalten, welche alles, was seit den Griechen bis auf unsre Zeiten Merkwürdiges für das Theater geschrieben worden ist, umfassen. Keine trockene Nomenclatur von den Arbeitrn der verschiedenen Autoren! Der Geist jeder Literatur ist in diesen Vorlesungen mit der

Einbildungskraft eines Dichters aufgefaßt, und man fühlt, daß es, um solche Resultate zu geben, außerordentlicher Studien bedarf, wiewohl die Gelehrsamkeit sich in diesem Werke, nur in der vollendeten Kenntniß der Meisterwerke bemerkbar macht. Auf wenigen Seiten genießt man die Arbeit eines ganzen Lebens; jedes, über einen Autor ausgesprochene Urtheil, jedes den Schriftstellern, von welchen die Rede ist, beigelegte Epitheton, ist schön und gerecht, genau und belebt. A. W. Schlegel hat die Kunst gefunden, die Meisterwerke der Poesie wie die Wunder der Natur zu behandeln, und sie mit lebhaften Farben, welche der Wahrheit der Zeichnung keinesweges schaden, auszumahlen. Denn, man kann es nicht genug wiederholen, die Einbildungskraft, weit entfernt, eine Feindin der Wahrheit zu seyn, hebt dieselbe mehr hervor, als irgend ein anderes Vermögen unseres Geistes, und alle die, welche sich auf sie stützen, um übertriebene oder unbestimmte Ausdrücke zu entschuldigen, sind zum wenigsten eben so sehr von Poesie, als von Vernunft verlassen.

Die Zergliederung der Principe, worauf Tragödie und Komödie sich gründen, ist in A. W. Schlegels Vorlesungen mit großer philosophischer Tiefe verhandelt worden. Dergleichen Verdienst findet sich oft unter deutschen Schriftstellern; allein in der Kunst, Enthusiasmus einzuflößen für die großen Köpfe, die er selbst bewundert, hat Schlegel seines Gleichen nicht. Im Allgemeinen zeigt er sich als einen Anhänger des einfachen Geschmacks, bisweilen sogar des rohen; allein er macht in dieser seiner Ansicht eine Ausnahme zum Vortheil der mittäglichen Völker. Ihre Wortspiele und ihre Concetti sind kein Gegenstand seines Tadels; er verabscheut das Manierirte, welches aus dem Geiste der

Gesellschaft erwächst, dagegen gefällt ihm das, was von dem Luxus der Einbildungskraft und poetischen Werken herrührt, wie Verschwendung der Farben und der Wohlgerüche in der Natur. Nachdem sich Schlegel durch seine Uebersetzung des Shakespear einen großen Ruf erworben hatte, hat er für Calderon eine eben so lebhafte Liebe gefaßt, wiewol sie immer von der verschieden ist, welche Shakespear einflößen kann. Denn in eben dem Maaße, worin der englische Schriftsteller tief und düster in der Kenntniß des Menschen Herzens ist, in eben diesem Maaße überläßt sich der spanische Dichter mit Sanftheit und Zauber der Schönheit des Lebens, der Aufrichtigkeit des Glaubens, und dem vollen Glanze der Tugenden, welcher die Sonne des Gemüths verherrlicht.

Ich befand mich zu Wien, als Schlegel daselbst seine Vorlesungen hielt. Nur Geist und Belehrung erwartete ich von Vorlesungen, welche den Unterricht zum Zweck hatten; ich war erstaunt, einen Kunstrichter zu hören, der beredt war, wie ein Redner, und, weit davon entfernt, sich bei Mängeln aufzuhalten, die uns eine Nahrung für die eifersüchtige Mittelmäßigkeit sind, es nur darauf anlegte, das schöpferische Genie wieder zu beleben.

Die spanische Literatur ist wenig gekannt. Gerade sie war der Gegenstand einer der schönsten Vorlesungen, denen ich beiwohnte. A. W. Schlegel mahlte uns diese ritterliche Nation, deren Dichter Krieger, und deren Krieger Dichter waren. Er führte den Grafen de Ercilla an, der seine Araucana bald unter einem Zelte, bald auf den Wellen des Oceans, bald am Fuße der Cordilleras schrieb, während er empörte Wilden bekriegte. Garcilaso, einer von den Abkömmlingen der Incas, schrieb seine Liebesgedichte auf den Trümmern von Kar-

thago, und starb bei dem Sturm auf Tunis. *) Cervantes wurde in der Schlacht von Lepanto schwer verwundet; Lopez de Vega entrann, wie durch ein Wunder, dem Untergange der unüberwindlichen Armada, und Calderon diente als unerschrockener Soldat in den Kriegen von Flandern und Italien.

Religion und Krieg vermischten sich bei den Spaniern mehr, als bei jeder anderen Nation. Durch fortgesetzte Kämpfe vertrieben sie die Mauren aus ihrem Schooße; und man konnte sie als die Vorhut der europäischen Christenheit betrachten. Von den Arabern eroberten sie ihre Kirchen; ein Act ihrer Gottesverehrung war eine Trophee für ihre Waffen, und ihr triumphirender Glaube, bisweilen bis zum Fanatismus gesteigert, vermischte sich mit dem Gefühl der Ehre, und gab

*) Hier ist ein Irrthum, welcher um so mehr berichtigt werden muß, weil er sonst einem Gelehrten zur Last fallen würde, dessen Genauigkeit ganz Deutschland kennt. — Garcilaso (de la Vega) war nicht der Abkömmling der Incas, sondern der Sohn eines Vaters gleichen Namens, der unter der Regierung Ferdinands des Fünften Staatsrath und Groß-Compthur des Santiago-Ordens war. Garcilaso der Dichter wurde 1503 geboren, und starb 1536. Er lebte folglich in einer Periode, wo man in Spanien schwerlich viel von den Incas wußte. Ob er auf den Trümmern von Karthago gedichtet habe, mag dahin gestellt bleiben; gewiß aber ist, daß er nicht bei dem Sturm auf Tunis blieb. Er wurde in einem Alter von 32 Jahren auf dem Rückzuge von Marseille schwer verwundet, und starb zu Nizza, von wo sein Leichnam, zwei Jahre nach seinem Tode, nach Toledo gebracht wurde. Den Feldzug nach Tunis hat er blos mitgemacht.

(Anm. d. Uebers.)

ihrem Charakter eine ausgezeichnete Würde. Dieser Ernst mit Einbildungskraft gemischt, diese Fröhlichkeit sogar, welche dem Ernsthaften nichts von seinen tieferen Empfindungen raubt, offenbart sich in der spanischen Literatur, die aus lauter Fictionen und Dichtungen besteht, von welchen Religion, Liebe und kriegerische Thaten der Gegenstand sind. Man hätte sagen mögen, daß um die Zeit, wo die neue Welt entdeckt wurde, die Schätze einer anderen Halbkugel den Reichthümern der Einbildungskraft eben sowohl zu Statten kamen, als denen des Staats, und daß im Gebiete der Poesie, wie in dem Gebiete Karls des Fünften, die Sonne gar nicht aufhörte, den Horizont zu erhellen.

A. W. Schlegels Zuhörer waren von diesem Gemählde tief gerührt, und die deutsche Sprache, deren er sich mit Zierlichkeit bediente, umgab die volltönenden Namen des Spanischen mit tiefen Gedanken und rührenden Ausdrücken: diese Namen, welche nicht ausgesprochen werden können, ohne daß die Einbildungskraft die Pommeranzenhaine des Königreichs Granada und die Palläste der maurischen Könige zu sehen glaubt. *)

---

*) A. W. Schlegel, den ich hier als den ersten Kunstrichter Deutschlands im Fache der Literatur anführe, ist Verfasser einer vor kurzem in französischer Sprache erschienenen Brochüre, welche den Titel führt: Betrachtungen über das Continental-System. Derselbe A. W. Schlegel hat auch vor einigen Jahren zu Paris eine Vergleichung der Phädra des Euripides und der des Racine drucken lassen. Sie machte großen Lärm unter den Pariser Literatoren; aber niemand konnte läugnen, daß Schlegel, wenn gleich ein Deutscher, das Französische gut genug schrieb, um das Recht zu haben, über Racine zu sprechen.

Man kann A. W. Schlegels Manier, wenn er von Poesie spricht, mit Winkelmanns Manier in seinen Beschreibungen alter Denkmäler vergleichen; und nur so ist man Kunstrichter auf eine würdige Weise. Alle Menschen vom Metier genügen, so lange es nur darauf ankommt, die Fehler oder Nachlässigkeiten nachzuweisen, die man zu vermeiden hat; aber nach dem Genie giebt es nichts, das ihm so ähnlich wäre, als die Kraft, es zu erkennen und zu bewundern.

Da Friedrich Schlegel sich mit der Philosophie beschäftigt hat: so hat er sich der Literatur minder ausschließend gewidmet, als sein Bruder. Inzwischen vereinigt die Abhandlung, die er über die intellectuelle Kultur der Griechen und Römer geschrieben hat, in einem engen Raume Ansichten und Resultate der ersten Ordnung. Friedrich Schlegel ist einer von den berühmten Männern Deutschlands, dessen Geist sehr viel Eigenthümlichkeit hat; allein weit entfernt, sich dieser Eigenthümlichkeit zu vertrauen, hat er sie durch unermeßliche Studien unterstützen wollen. Es ist ein starker Beweis von Achtung für das menschliche Geschlecht, wenn man zu demselben nicht allein aus sich selbst, und ohne sich gewissenhaft um das von unseren Vorgängern hinterlassene Erbtheil bekümmert zu haben, spricht. In Hinsicht der Reichthümer des menschlichen Geistes sind die Deutschen die wahren Eigenthümer; die, welche sich an ihren natürlichen Einsichten halten, sind in Vergleichung mit ihnen nur Vorfechter.

Jetzt, nachdem ich den seltenen Talenten der beiden Schlegel habe Gerechtigkeit widerfahren lassen, muß untersucht werden, worin die Partheilichkeit besteht, die man ihnen zum Vorwurf macht, und von welcher mehrere ihrer Schriften nicht freigesprochen werden können. Sie neigen sichtbar

zum Mittelalter und zu den Meinungen hin, welche dieser Epoche eigen waren. Das Ritterthum ohne Flecken, der Glaube ohne Gränzen, und die Poesie ohne Reflexion, scheinen ihnen unzertrennlich, und sie möchten die Geister und Gemüther gern in diese alte Bahn zurückführen. A. Wilh. Schlegel drückt seine Bewunderung für das Mittelalter in mehrern seiner Schriften aus, besonders aber in den beiden folgenden Stanzen:

Eins war Europa in den großen Zeiten,
Ein Vaterland, deß Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten.
Ein Ritterthum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für Einen Glauben wollten alle streiten,
Die Herzen waren Einer Lieb' erschlossen;
Da war auch Eine Poesie erklungen,
In Einem Sinn, nur in verschiednen Zungen!

Nun ist der Vorzeit hohe Kraft zerronnen,
Man wagt es, sie der Barbarei zu zeihen.
Sie haben enge Weisheit sich ersonnen:
Was Ohnmacht nicht begreift, sind Träumereien.
Doch, mit unheiligem Gemüth begonnen,
Will nichts, was göttlich ist von Art, gedeihen.
Ach, diese Zeit hat Glauben nicht, noch Liebe:
Wo wäre denn die Hoffnung, die ihr bliebe?

— Meinungen, deren Tendenz so bestimmt angegeben ist, müssen nothwendig die Unpartheilichkeit der Urtheile über Werke der Kunst erschüttern. Ohne allen Zweifel — und ich habe es im Laufe dieser Schrift unaufhörlich wiederholt — ohne allen Zweifel ist sehr zu wünschen, daß die moderne Literatur auf unsere Geschichte und unseren Glauben gegründet werde. Daraus folgt aber nicht, daß die literärischen Produkte des Mittelalters als wirklich gute Produkte betrachtet werden können. Ihre kräftige Einfalt, der reine und gesetzliche Charakter, der sich darin offenbart, erregen ein leb-

haftes

haftes Interesse; aber die Kenntniß des Alterthums und die Fortschritte der Civilisation haben uns Vortheile verschafft, die keinesweges zu verachten sind. Es kommt darauf nicht an, wie man die Kunst rückgängig mache, sondern, wie man, so weit es möglich ist, die verschiedenen Eigenschaften vereinige, die in verschiedenen Epochen in dem menschlichen Geiste entwickelt worden sind.

Man hat die beiden Schlegel der Ungerechtigkeit gegen die französische Literatur beschuldigt. Gleichwol hat es niemals Schriftsteller gegeben, welche mit mehr Enthusiasmus von dem Genie der Troubadours und von dem französischen Ritterthum gesprochen haben, das in der That in Europa nicht seines Gleichen hatte, als es, im höchsten Grade, Geist und Rechtlichkeit, Anmuth und Offenheit, Muth und Fröhlichkeit, die rührendste Einfachheit und die geistreichste Naivetät verband. Allein die deutschen Kunstrichter haben freilich behauptet, daß die unterscheidenden Züge des französischen Charakters sich während der Regierung Ludwigs des Vierzehnten verwischt haben. In den sogenannten klassischen Jahrhunderten, sagen sie, verliert die Literatur an Originalität, was sie an Korrektheit gewinnt; und so haben sie besonders unsere Dichter mit sehr kräftigen Argumenten und Mitteln angegriffen. Der allgemeine Geist dieser Kunstrichter ist derselbe, den Rousseau in seinen Brief gegen die französische Musik an den Tag gelegt hat. Sie glauben in vielen von unseren Tragödien die Art von pomphafter Ziererei zu finden, welche Rousseau einem Lully und Rameau zum Vorwurf macht, und sie behaupten, daß derselbe Geschmack, welcher einem Coypel und Boucher in der Mahlerei, und einem Ritter Bernin in der Bildhauerei den Vorzug verschaffte, der Poesie den

Aufschwung verbietet, der allein einen göttlichen Genuß daraus macht. Endlich fühlen sie sich versucht, auf unsere Manier, die schönen Künste aufzufassen und zu lieben, Corneille's so oft angeführten Verse anzuwenden:

Othon à la princesse a fait un compliment
Plus en homme d'esprit qu'en veritable amant.

A. W. Schlegel huldigt indessen den Meisten von unseren großen Autoren. Das Einzige, was er beweisen möchte, ist, daß seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die manierirte Gattung in ganz Europa vorgeherrscht hat, und daß darüber der kühne Geist verloren gegangen ist, der die Schriftsteller und Künstler beim Wiederaufleben der Wissenschaften beseelte. In den Gemählden und Bas-Reliefs, wo Ludwig der Vierzehnte bald als Jupiter, bald als Herkules dargestellt ist, erscheint er nackt, oder auch mit einer Löwenhaut umgeben, aber nie fehlt seine große Perrücke. Die Schriftsteller der neuen Schule behaupten, man könne diese große Perrücke auf die Physiognomie der schönen Künste im siebzehnten Jahrhundert anwenden. Es mischte sich immer eine gezwungene Artigkeit ein, wovon eine erkünstelte Größe die Ursache war.

Immer ist es interessant, diese Ansicht zu untersuchen, trotz den zahllosen Einwürfen, die sich dagegen machen lassen Ausgemacht ist wenigstens, daß diese deutschen Aristarchen ins Ziel getroffen haben, weil sie von allen Schriftstellern seit Lessing diejenigen sind, die das Meiste beigetragen haben, die Nachahmung der französischen Literatur in Deutschland aus der Mode zu bringen. Aber aus Furcht vor dem französischen Geschmack haben sie den deutschen nicht vervollkommnet, und nicht sel-

ten haben sie sehr richtige Bemerkungen blos deshalb verworfen, weil sie von französischen Schriftstellern herrührten.

In Deutschland versteht man nicht, ein Buch zu machen. Selten bringt man die Ordnung und Methode an, welche die Ideen in dem Kopfe des Lesers klassificiren. Ueber dergleichen Mängel ermüden die Franzosen, nicht weil sie ungeduldig sind, sondern weil ihnen ein richtiger Geist beiwohnt. In den deutschen Poesieen sind die Erdichtungen nicht in den festen und abgemessenen Umrissen entworfen, welche ihre Wirkung sichern, und das Unbestimmte der Einbildungskraft entspricht der Dunkelheit des Gedankens. Wenn endlich die bisarren und gemeinen Späße sogenannter komischer Werke geschmacklos sind: so rührt dies nicht von einer Stärke des Natürlichen her, wohl aber daher, daß eine erzwungene Energie vollkommen eben so lächerlich ist, als eine erzwungene Anmuth. Ich mache mich lebhaft, sagte ein Deutscher, indem er zum Fenster hinaussprang. Wenn man sich zu etwas macht, so ist man nichts. Man muß zu dem guten französischen Geschmack zurückkehren, um das Gegenmittel gegen die kräftige Uebertreibung einiger Deutschen zu finden, so wie man sich von der dogmatischen Frivolität einiger Franzosen nur durch den Tiefsinn der Deutschen retten kann.

Nationen müssen sich einander zu Führern dienen, und alle würden Unrecht haben, wenn sie sich der Einsichten beraubten, die sie sich gegenseitig gewähren können. Es ist etwas ganz Besonderes in dem Unterschiede des einem Volkes von dem anderen: das Klima, der Anblick der Natur, die Sprache, die Regierung, besonders aber die Begebenheiten der Geschichte — eine Macht, welche

noch außerordentlicher ist, als die übrigen alle — tragen zu diesen Verschiedenheiten bei, und kein Mensch, wie groß auch seine Einsicht seyn möge, vermag zu errathen, was sich auf eine natürliche Weise in dem Geiste eines Anderen entwickelt, der auf einen verschiedenen Boden lebt, und eine andere Luft athmet. Man wird sich also in jedem Lande wohl dabei befinden, fremde Gedanken aufzunehmen; denn, was diesen Punkt betrifft: so macht die Gastfreundschaft das Glück des Empfängers.

Zwei und dreißigstes Capitel.

Von den schönen Künsten in Deuschland.

Im Allgemeinen haben die Deutschen mehr Empfänglichkeit für die Kunst, als sie Geschicklichkeit besitzen, diese Kunst auszuüben. Kaum haben sie einen Eindruck erhalten, so ziehen sie daraus eine Menge Ideen. Sie sprechen viel von Geheimniß, aber nur um es zu offenbaren, und man kann keine Art von Eigenthümlichkeit in Deutschland aufweisen, ohne daß Jeder erklären will, wie man dazu gekommen ist. Dies ist ein wesentlicher Nachtheil; vorzüglich für die Künste, wo alles Sensation ist. Sie werden zergliedert, ehe man sie gefühlt hat, und wenn man hinterher auch sagt, daß die Zergliederung überflüssig sey: so hat man doch die Frucht von dem Baum des Erkenntnisses genossen, und die Unschuld des Talents ist dahin.

Nicht daß ich in Beziehung auf die Künste jene Unwissenheit empfehlen möchte, die ich in Dingen der Literatur zu tadeln nicht aufgehört habe. Allein man muß unterscheiden zwischen den Studien, die sich auf die Ausübung der Kunst beziehen, und zwischen denen, welche die Theorie des Talents zum ausschließenden Gegenstande haben. Diese, wenn sie allzuweit getrieben worden, ersticken die Erfindung. Man wird verwirrt durch die Zurückerinnerung an Alles, was über ein Meisterwerk gesagt worden ist; man fühlt zwischen sich und dem Gegenstande, den man mahlen will, eine Menge von Abhandlungen über Mahlerei und Bildhauerei, über das Ideale und das Reale; und der Künstler ist nicht mehr allein mit der Natur. Ohne allen Zweifel ist die Aufmunterung der Geist aller dieser Abhandlungen; allein durch allzu viel Aufmunterung ermüdet man das Genie, wie man es durch allzu viel Zwang erstickt, und in Dingen, die von der Einbildungskraft abhängen, bedarf es einer so glücklichen Mischung von Hindernissen und Erleichterungen, daß Jahrhunderte vergehen können, ohne daß man den eben rechten Punkt erreicht, wo die Blüthe des menschlichen Geistes in ihrer ganzen Kraft hervorbricht.

Vor der Reformation hatten die Deutschen eine Schule der Mahlerei, welche die italienische Schule nicht verschmähete. Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Holbein, haben in ihrer Manier zu mahlen, Aehnlichkeit mit den Vorgängern Raphaels, Perugino, Andreas Mantegna u. s. w. Holbein nähert sich dem Leonardo da Vinci. Im Ganzen ist indeß in der deutschen Schule mehr Härte, als in der italienischen, wenn gleich nicht weniger Ausdruck und Andacht in den Physiognomien. Die Mahler des funfzehnten Jahrhunderts besaßen

wenig Kenntniß von den Mitteln der Kunst; dafür bricht aus ihren Werken eine rührende Treuherzigkeit und Bescheidenheit hervor. Man entdeckt keine Ansprüche auf ehrgeizige Wirkungen; man fühlt nur jene innige Bewegung, für welche alle Menschen von Talent eine Sprache suchen, um nicht auszuscheiden, ohne ihren Zeitgenossen ihr Gemüth mitgetheilt zu haben.

In den Gemählden des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts sind die Falten der Gewänder ganz gerade, die Kopfbekleidung ein wenig starr und die Stellungen höchst einfach; allein in dem Ausdruck der Figuren ist etwas, das man zu betrachten nicht ermüdet. Gemählde, welche die christliche Religion eingehaucht hat, bewirken einen Eindruck, der mit dem der Psalmen große Aehnlichkeit hat, welche die Poesie mit der Frömmigkeit so bezaubernd vermischen.

Die zweite und schönere Epoche der Mahlerei war die, wo die Mahler die Wahrheit des Mittelalters beibehielten, indem sie ihr den vollen Glanz der Kunst beigesellten. Bei den Deutschen entspricht nichts dem Jahrhundert Leo's des Zehnten. Gegen das Ende des siebzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts geriethen die schönen Künste beinahe allenthalben in einen sonderbaren Verfall. Der Geschmack artete in Affectation aus. Jetzt offenbarte sich der große Einfluß Winckelmanns nicht blos auf sein Vaterland, sondern auch auf das übrige Europa. Seine Schriften gaben jeder künstlerischen Einbildungskraft die Richtung nach dem Studium und der Bewunderung der Denkmäler des Alterthums. Er verstand sich aber besser auf Bildhauerei, als auf Mahlerei; auch bestimmte er die Mahler, in ihre Werke mehr colorirte Statuen aufzunehmen, als allenthalben

die lebendige Natur fühlbar zu machen. Indeß verliert die Mahlerei durch Annäherung an die Bildhauerei den besten Theil ihres Zaubers; denn die Täuschung, welche der einen nothwendig ist, steht den unbeweglichen und ausgesprochenen Formen der anderen entgegen. Nehmen die Mahler ausschließend die antike Schönheit zum Modell, welche sie nur aus Statuen kennen: so begegnet ihnen, was man der classischen Literatur der Modernen zum Vorwurf macht, nähmlich, daß sie die Wirkungen der Kunst nicht in ihrer eigenen Begeisterung schöpfen.

Mengs, ein deutscher Mahler, hat sich in seinen Schriften über die Kunst als einen philosophischen Denker gezeigt. Als Winckelmanns Freund, theilte er dessen Bewunderung für die Antike. Gleichwohl hat er sehr oft die Fehler vermieden, welche man den, durch Winckelmanns Schriften gebildeten Mahlern zum Vurwurf machen kann: Künstlern, die sich größten Theils auf die Nachbildung der alten Meisterstücke beschränken. Mengs hatte sich auch den Correggio zum Muster genommen d. h. einen Meister, der sich in seinen Gemählden von der Gattung der Bildhauerei entfernt, und in seinem Helldunkel die unbestimmten und köstlichen Eindrücke der Melodie zurückruft.

Bis zu dem Augenblick, wo die neue Schule ihren Einfluß auch auf die schönen Künste erstreckte, hatten die deutschen Künstler beinahe ohne Ausnahme Winckelmanns Meinungen angenommen. Göthe, dessen universellen Geist wir allenthalben wiederfinden, hat in seinen Werken gezeigt, daß er den wahren Genius der Mahlerei weit besser begriff, als Winckelmann. Doch, wie dieser, überzeugt, daß die Gegenstände der christlichen Welt der Kunst nicht günstig sind, sucht er den Enthu-

siasmus für die Mythologie der Alten wieder zu erwecken; und dies ist ein Versuch, der nie gelingen kann. Vielleicht sind wir, in Hinsicht der schönen Künste, gleich unfähig Christen oder Heiden zu seyn; allein, wenn die schöpferische Einbildungskraft zu irgend einer Zeit in dem Menschen wieder aufleben sollte, so wird sie sich nicht durch Nachahmung der Alten fühlbar machen.

Die neue Schule behauptet in den schönen Künsten dasselbe System wie in der Literatur: sie erklärt nämlich das Christenthum ganz laut für die Quelle des Genies der Modernen. Die Schriftsteller dieser Schule characterisiren auch auf eine ganz neue Weise das, was in der gothischen Baukunst zu den religiösen Gefühlen der Christen paßt. Daraus folgt nun freilich nicht, daß die Modernen nur gothische Kirchen bauen können und dürfen; weder Kunst noch Natur wiederholen sich. Das Einzige, worauf es ankommt bei dem gegenwärtigen Schweigen des Talents, ist, die Verachtung zu beseitigen, die man auf alle Schöpfungen des Mittelalters hat werfen wollen. Unstreitig brauchen wir sie nicht anzunehmen: aber nichts schadet der Entwickelung des Genies mehr, als alles Originelle als barbarisch zu betrachten.

Ich habe, als ich von Deutschland redete, bereits die Bemerkung gemacht, daß es daselbst wenig merkwürdige moderne Gebäude gebe. Im Norden von Deutschland erblickt man im Ganzen nur gothische Denkmäler, und die Natur und die Poesie unterstützen die Stimmungen des Gemüths, welchen aus diesen Denkmählern hervorgehen. Ein deutscher Schriftsteller, Namens Görres, hat eine interessante Beschreibung von einer alten Kirche geliefert. Man sieht, sagt er, Figuren von Rittern, welche mit gefalteten Händen auf einem Grabmal knieen. Oben sind einige wunderbare Seltenheiten

Asiens angebracht, welche nur da zu seyn scheinen, um, als stumme Zeugen, die Reise des Verstorbenen nach dem gelobten Lande zu bestätigen. Die dunklen Bogengänge der Kirche bedecken die Entschlafenen mit ihren Schatten; und man könnte glauben, man befinde sich in einem Walde, dessen Zweige und Blätter der Tod dermaßen durchdrungen hat, daß sie sich nicht wiegen und bewegen können, wenn die Jahrhunderte, gleich den Nachtwinden, sich fangen in ihren verlängerten Gewölben. Die Orgel läßt in der Kirche ihre majestätischen Töne hören; bronzene Inschriften, halb zerstört von dem feuchten Hauch der Zeit, deuten verworren die Großthaten an, die, nachdem sie lange glänzende Wahrheit gewesen sind, nun wieder zur Fabel werden.

Wenn man sich in Deutschland mit den Künsten beschäftigt, so möchte man immer lieber von den Schriftstellern, als von den Künstlern reden. In jeder Beziehung sind die Deutschen stärker in der Theorie, als in der Praxis, und der Norden ist den Künsten, welche das Auge treffen, so wenig günstig, daß man sagen möchte, es sey ihm nur der Geist des Nachdenkens gegeben worden, um dem Süden zum Zuschauer zu dienen.

Man findet in Deutschland eine Menge Bildergallerien und Sammlungen von Zeichnungen, welche die Liebe für die Künste in allen Classen der Gesellschaft voraussetzen. Bei großen Herrn und bei Gelehrten vom ersten Range trifft man Copien von den Meisterstücken des Alterthums. Göthe's Haus ist in dieser Hinsicht besonders merkwürdig. Er liebt nicht blos das Vergnügen, welches der Anblick von Statuen und Gemählden großer Meister gewähren kann; er glaubt sogar, daß Genie und Gemüth dadurch gewinnen. „Ich

würde vollkommner werden, sagt er, wenn ich den Kopf des olympischen Jupiter, den die Alten so sehr bewundert haben, vor Augen hätte." Mehrere ausgezeichnete Mahler haben sich in Dresden niedergelassen; die Meisterwerke der dortigen Gallerie wecken Talent und Nacheiferung. Jene Jungfrau Raphaels, welche zwei Kinder betrachten, ist für sich allein ein Schatz für die Künste; in dieser Figur ist eine Erhebung und eine Reinheit, welche das Ideal der Religion und der inneren Stärke des Gemüths ist. Die Vollkommenheit der Züge ist in diesem Gemählde nur ein Symbol; die langen Gewänder, ein Ausdruck der Schaam, wenden alles Interesse auf das Gesicht hin, und die Physiognomie, noch bewundernswürdiger, als die Züge, ist gewissermaßen die himmlische Schönheit, welche sich durch die irdische offenbart. Das Christuskind, das die Mutter in ihren Armen hält, ist höchstens zwei Jahre alt; allein der Mahler hat die mächtige Kraft des himmlischen Wesens in dem kaum gebildeten Gesichte auf eine wunderbare Weise auszudrücken gewußt. Der Blick der kindlichen Engel, welche unten angebracht sind, ist entzückend; nur die Unschuld dieses Alters hat noch Zauber neben der himmlischen Reinheit. Ihr Erstaunen beim Anblick der strahlenden Jungfrau gleicht nicht der Ueberraschung, welche Menschen empfinden könnten; ihre Miene sagt, daß sie mit Vertrauen anbeten, weil sie in ihr eine Bewohnerin desselben Himmels erkennen, den sie vor kurzem verlassen haben.

Correggio's Nacht ist, nach Raphaels Jungfrau, das schönste Meisterwerk der Dresdner Gallerie. Man hat die Anbetung der Hirten sehr oft dargestellt; allein da die Neuheit des Gegenstandes so viel als nichts ist in dem Vergnügen, wel-

ches die Mahlerei verursacht, so reicht die Art und Weise, wie das Gemählde Correggio's gedacht ist, für die Bewunderung desselben aus. In der Mitte der Nacht erhält das Kind auf dem Schooße seiner Mutter die Huldigungen der Hirten. Das Licht, welches von dem Heiligenschein, der sein Haupt umgiebt, ausgeht, hat etwas Erhabenes. Die Personen, welche fern von dem göttlichen Kinde in den Hintergrund des Gemähldes gestellt sind, befinden sich noch in der Dunkelheit, und man möchte sagen, diese Dunkelheit sey das Sinnbild des menschlichen Lebens, ehe die Offenbarung es aufgehellet hatte..

Unter den verschiedenen Gemählden moderner Künstler zu Dresden erinnere ich mich eines Kopfs von Dante, welcher ein wenig den Character der Figur Ossians in dem schönen Gemählde von Gerard hatte. Diese Analogie ist glücklich. Dante und Fingals Sohn können sich über Jahrhunderte und Wolken hin die Hände reichen.

Ein Gemählde von Hartmann stellt den Besuch der Magdalena und der beiden Frauen, Maria genannt, am Grabe Christi vor. Ihnen erscheint der Engel, um ihnen anzukündigen, daß Christus auferstanden ist. Der geöffnete Sarg, welcher keine sterblichen Ueberreste mehr enthält, die Frauen, von bewundernswürdiger Schönheit, die ihre Blicke gegen den Himmel wenden, um daselbst denjenigen wieder zu sehen, welchen sie in den Schatten des Grabes gesucht hatten, bilden ein Gemählde, das zugleich mahlerisch und dramatisch ist.

Schick, ein anderer deutscher Künstler, der sich jetzt zu Rom niedergelassen hat, ist Urheber eines Gemähldes, welches das erste Opfer Noah's nach der Sündfluth vorstellt. Die Natur, durch die Gewässer verjüngt, scheint eine neue Frischheit

erhalten zu haben; die Thiere haben die Miene der Vertraulichkeit mit den Patriarchen und dessen Kindern, weil sie gemeinschaftlich der allgemeinen Fluth entgangen sind. Das Grün, die Blumen und der Himmel sind gemahlt mit lebhaften und natürlichen Farben, welche die Sensation von orientalischen Landschaften zurückrufen. Mehrere andere Künstler bemühen sich, wie Schick, dem neuen System, das in der literarischen Poesie eingeführt oder vielmehr erneuert ist, zu folgen; aber die Künste bedürfen der Reichthümer, und große Glücksgüter sind in den verschiedenen Städten Deutschlands zerstreut. Außerdem besteht in Deutschland der wirkliche Fortschritt, den man gemacht hat, darin, daß man die alten Meister ihrem Geiste nach fühlt und copirt. Das ursprüngliche Genie hat sich daselbst noch nicht stark ausgesprochen.

Die Bildhauerei ist in Deutschland mit keinem sonderlichen Erfolg geübt worden, theils weil es an Marmor fehlt, welcher die Meisterwerke unsterblich macht, theils weil die Deutschen weder den Tact noch die Anmuth der Stellungen und Gesten haben, welche die Gymnastik oder der Tanz allein erleichtern können. Bei dem allen rivalisirt ein Däne, Namens Thorwaldsen, der sich in Deutschland gebildet hat, gegenwärtig zu Rom mit Canova und sein Jason gleicht dem, den Pindar als den schönsten Mann beschreibt; ein Vließ liegt um seinen linken Arm, eine Lanze trägt er in der Hand, und die Ruhe der Kraft characterisirt den Helden.

Ich habe bereits gesagt, daß die Bildhauerei im Allgemeinen dabei verliert, daß der Tanz so ganz vernachläßigt wird. Das einzige Phänomen, welches es in dieser Kunst in Deutschland giebt, ist Ida Brun, ein junges Mädchen, welches durch sein gesellschaftliches Daseyn von dem Künst-

lerleben geschieden ist. Ida Brun hat von der Natur und von ihrer Mutter ein unsägliches Talent erhalten, die rührendsten Gemählde oder die schönsten Statuen durch einfache Stellungen darzustellen; ihr Tanz ist nur eine Folgereihe flüchtiger Meisterwerke, von welchen man jedes für immer festhalten möchte. Es ist wahr, daß ihre Mutter in ihrer Einbildungskraft alles geschaffen hat, was die Tochter den Blicken mahlt; die Poesieen von Friederike Brun lassen in der Kunst und der Natur tausend neue Reichthümer entdecken, welche die zerstreuten Blicke bisher nicht wahrgenommen hatten. Ich habe die junge Ida als Kind die Althea machen sehen, wie sie bereit ist, den Brand, an welchem das Leben ihres Sohnes Meleager hängt, zu verbrennen. Ohne Worte drückte sie den Schmerz, die Kämpfe und den fürchterlichen Entschluß einer Mutter aus; ihre belebten Blicke dienten unstreitig zur Darstellung dessen, was in ihrem Herzen vorging; allein die Kunst, ihre Gebehrden zu verändern, und den Purpurmantel, womit sie bekleidet war, zu drappiren, brachte zum wenigsten eine eben so große Wirkung hervor, wie ihre Physiognomie. Bisweilen verweilte sie länger in einer Stellung, und jedesmal hätte ein Mahler nichts besseres erfinden können, als das von ihr improvisirte Gemählde. Ein solches Talent ist einzig. Ich glaube indeß, daß man in Deutschland sich mit besserem Erfolg auf den pantomimischen Tanz legen wird, als anf den, der, wie in Frankreich, blos in der Anmuth und Beweglichkeit des Körpers besteht.

Die Deutschen zeichnen sich in der Instrumental-Musik aus. Die Kenntnisse, die sie erfordert, und die Geduld, deren es zu ihrer Ausführung bedarf, sind ihnen ganz natürlich; sie besitzen

auch Komponisten von sehr mannigfaltiger und sehr fruchtbarer Einbildungskraft. Nur eine Einwendung möchte ich gegen ihr Genie als Musiker machen: sie bringen zu viel Geist in ihre Werke, sie denken zu viel über das, was sie machen. In den schönen Künsten steht der Instinkt über dem Gedanken. Die deutschen Componisten folgen dem Sinn der Worte allzu genau; freilich ein großes Verdienst für die, welche die Worte höher achten, als die Musik, wobei sich auch nicht leugnen läßt, daß der Mangel an Uebereinstimmung zwischen dem Sinn der einen und dem Ausdruck der anderen sehr unangenehm seyn werde. Indeß die Italiener, welche die wahren Natur-Musiker sind, passen die Gesangsweisen den Worten nur auf sehr allgemeine Weise an. Da in Romanzen, in Gassenliedern wenig Musik ist, so mag man dies Wenige den Worten unterwerfen; aber in den großen Wirkungen der Melodie muß man das Gemüth durch eine unmittelbare Sensation bestürmen.

Die, welche die Mahlerei an und für sich wenig lieben, legen doch nicht selten einen hohen Werth auf die Gegenstände der Gemählde; denn sie möchten darin die Eindrücke dramatischer Scenen wiederfinden. Eben so geht es in der Musik. Empfindet man sie nur schwach, so verlangt man, daß sie sich selbst den geringsten Abstufungen der Worte mit Treue anschmiege; allein, wenn sie das Innerste des Gemüths aufregt, so ist jede Aufmerksamkeit, die ihr nicht ausschließend gewidmet wird, nur eine lästige Zerstreuung, und vorausgesetzt, daß zwischen dem Gedicht und der Musik kein Gegensatz Statt findet, überläßt man sich der Kunst, die den Sieg über alle davon tragen muß. Denn die süße Träumerei, in welche sie uns versenkt, vernichtet die Gedanken, welche die

die Worte ausdrücken können, und indem die Musik das Gefühl des Unendlichen, in uns weckt, muß alles, was darauf abzweckt, den Gegenstand der Melodie hervorzuheben, die Wirkung derselben vermindern.

Gluck, welchen die Deutschen mit Recht zu ihren Männern von Genie rechnen, hat auf eine wunderbare Weise den Gesang den Worten anzupassen verstanden, und in mehreren seiner Opern durch den Ausdruck der Musik mit dem Dichter gewetteifert. Als Alceste für Admet zu sterben beschließt, und dieses, ganz im Stillen den Göttern dargebrachte Opfer ihrem Gemahl das Leben wiedergiebt, ist der Contrast der fröhlichen Gesangsweisen, welche die Wiedergenesung des Königs feiern, und der unterdrückten Seufzer der Königin, welche ihn zu verlassen verurtheilt ist, von wahrhaft tragischer Wirkung. In der Iphigenia auf Tauris sagt Orest: Die Ruhe kehrt zurück in mein Gemüth, — und die Arie, welche er singt, drückt dieses Gefühl aus; allein die Begleitung dieser Arie ist düster und bewegt. Erstaunt über diesen Contrast, wollten die Musiker bei der Aufführung diese Begleitung mäßigen; aber Gluck ward böse und rief ihnen zu: „Kehrt euch nicht an den Orest; er sagt zwar, er sey ruhig, aber er lügt." Indem Poussin die Tänze der Schäferinnen mahlt, setzt er in die Landschaft den Grabstein eines jungen Mädchens mit der Inschrift: Auch ich war in Arkadien. In dieser Manier, die Künste aufzufassen, ist, wie in Glucks scharfsinnigen Combinationen etwas Gedachtes. Aber die Künste sind über den Gedanken erhaben; ihre Sprache sind die Farben, oder die Formen, oder die Töne. Könnte man sich die Eindrücke vorstellen, deren unsere Seele vor ihrer Bekannt=

schaft mit dem Worte empfänglich seyn muß, so würde man die Wirkung der Mahlerei und der Musik beßer begreifen.

Von allen Musikern hat vielleicht Mozart in dem Talent, die Musik mit Worten zu vermählen, den meisten Verstand gezeigt. In seinen Opern, und besonders in dem Don Juan hat er alle Abstufungen dramatischer Scenen fühlbar gemacht; der Gesang ist voll Fröhlichkeit, während die buntscheckige und starke Begleitung den phantastischen und düsteren Gegenstand des Stücks anzudeuten scheint. Zwar gewährt auch diese geistige Vermählung des Musikers mit dem Dichter ein Vergnügen; allein es erwächst aus der Reflexion und gehört nicht in den Zauberkreis der Künste.

Ich habe zu Wien die Schöpfung von Haydn gehört. Vierhundert Musiker führten sie zusammen auf: ein würdiges Fest zur Ehre des Werks, welches dadurch gefeiert wurde. Aber auch Haydn schadete bisweilen seinem Talent durch seinen Verstand. Bei den Worten des Textes: Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht, spielten die Instrumente anfangs leise, so daß sie kaum vernehmbar waren, dann aber brachen sie plötzlich mit einem fürchterlichen Lärmen los, welcher den Glanz des Tages anzeigen sollte. Auch sagte ein Mann von Geist: „bei der Erscheinung des Lichts müsse man sich die Ohren zuhalten.“

In mehreren anderen Stellen der Schöpfung kann dieser gesuchte Verstand getadelt werden. Die Musik ist schleppend, als die Schlangen geschaffen werden; allein sie wird wieder glänzend bei dem Gesange der Vögel. Noch häufiger sind dergleichen Anspielungen in Haydn's Jahreszeiten. Wirkungen, auf solche Weise vorbereitet, sind Concettis in der Musik. Unstreitig können gewisse Com-

binationen der Harmonie an die Wunder der Natur erinnern; aber dergleichen Analogieen stehen in keiner Verbindung mit der Nachahmung, die immer nur ein gemachtes Spiel ist. Die wirklichen Aehnlichkeiten der schönen Künste unter einander und der schönen Künste mit der Natur, hängen ab von den Gefühlen derselben Gattung, welche sie in unserem Gemüth durch verschiedene Mittel anregen.

Nachahmung und Ausdruck sind in den schönen Künsten sehr von einander verschieden. Darüber ist man, glaub' ich, allgemein einverstanden, daß die nachahmende Musik verbannt werden müsse. Aber über die ausdrückende Musik bleiben noch zwei Ansichten übrig. Einige wollen in ihr die Uebersetzung der Worte finden; andere, und zwar die Italiener, begnügen sich mit einem allgemeinen Verhältniß zwischen den Lagen des Stücks und der Absicht der Arien, und suchen das Vergnügen der Kunst einzig in ihr selbst. Die Musik der Deutschen ist mannigfaltiger, als die der Italiener; und gerade hierin steht jene vielleicht hinter dieser zurück. Der Geist ist zur Abwechselung verdammt; sein eigner Jammer ist die Ursache davon. Aber die Künste, wie die Gefühle, haben eine bewundernswürdige Eintönigkeit, die nämlich, aus welcher man einen ewigen Augenblick machen möchte.

Die Kirchenmusik ist in Deutschland minder schön, als in Italien, weil die Instrumente darin immer vorherrschen. Wenn man zu Rom das Miserere, von lauter Menschen-Stimmen gesungen, gehört hat, so erscheint alle Instrumental-Musik, selbst die der Dresdner Capelle, als irdisch. Die Violinen und Trompeten machen einen Bestandtheil des Dresdener Orchesters während des Gottesdienstes

aus, und die Musik ist daselbst mehr kriegerisch als religiös. Der Contrast der lebhaften Eindrücke, welche sie bewirkt, mit der kirchlichen Andacht, ist nicht angenehm. Man muß das Leben nicht in der Nähe von Gräbern beseelen. Die Kriegsmusik treibt zur Aufopferung des Daseyns, aber nicht zur Lossagung von demselben.

Auch die Musik der Wiener Capelle verdient gerühmt zu werden. Von allen Künsten, welche die Wiener schätzen, ist die Musik die erste. Dies gewährt die Hoffnung, daß sie einmal werden Dichter werden; denn, trotz ihren, ein wenig prosaischen Neigungen, ist jeder, der die Musik liebt, auch ohne es zu wissen, enthusiastischer Freund alles dessen, was sie zurückruft. Ich habe zu Wien das Requiem gehört, welches Mozart einige Tage vor seinem Tode komponirt hatte, und das in der Kirche am Tage seines Leichenbegängnisses gesungen wurde. Es ist nicht feierlich genug für die Lage, und wie in Allem, was von Mozart herrührt, so findet man auch hierin Scharfsinniges. Indeß was ist rührender, als ein Mann von überwiegenden Talent, der auf diese Weise sein eigenes Leichenbegängniß feiert, und zugleich von dem Gefühl seines Todes und seiner Unsterblichkeit begeistert ist! Die Andenken des Lebens müssen die Gräber schmücken; die Waffen eines Kriegers werden darüber aufgehangen, und die Meisterwerke der Kunst verursachen einen feierlichen Eindruck in dem Tempel, wo die Asche des Künstlers ruhet.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

aus, und die Musik ist daselbst mehr kriegerisch als religiös. Der Contrast der lebhaften Eindrücke, welche sie bewirkt, mit der kirchlichen Andacht, ist nicht angenehm. Man muß das Leben nicht in der Nähe von Gräbern beseelen. Die Kriegsmusik treibt zur Aufopferung des Daseyns, aber nicht zur Lossagung von demselben.

Auch die Musik der Wiener Capelle verdient gerühmt zu werden. Von allen Künsten, welche die Wiener schätzen, ist die Musik die erste. Dies gewährt die Hoffnung, daß sie einmal werden Dichter werden; denn, troß ihren, ein wenig prosaischen Neigungen, ist jeder, der die Musik liebt, auch ohne es zu wissen, enthusiastischer Freund alles dessen, was sie zurückruft. Ich habe zu Wien das Requiem gehört, welches Mozart einige Tage vor seinem Tode komponirt hatte, und das in der Kirche am Tage seines Leichenbegängnisses gesungen wurde. Es ist nicht feierlich genug für die Lage, und wie in Allem, was von Mozart herrührt, so findet man auch hierin Scharfsinniges. Indeß was ist rührender, als ein Mann von überwiegenden Talent, der auf diese Weise sein eigenes Leichenbegängniß feiert, und zugleich von dem Gefühl seines Todes und seiner Unsterblichkeit begeistert ist! Die Andenken des Lebens müssen die Gräber schmücken; die Waffen eines Kriegers werden darüber aufgehangen, und die Meisterwerke der Kunst verursachen einen feierlichen Eindruck in dem Tempel, wo die Asche des Künstlers ruhet.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Staël

Deutschland

Bd.: 2,2

Berlin (1814)

Res/Germ.g. 647 p-2,1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10918905-7